This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

D Bridgehouse.

Richter.

Karl Otfried Müller's

Geschichte der griechischen Literatur.

Zweiter Band.

Karl Otfried Müller's

Geschichte der griechischen Litteratur

bis auf

das Zeitalter Alexanders.

Nach der Handschrift des Verfassers herausgegeben

von

Dr. Eduard Müller.

Zweiter Band.

Breslau,

im Verlage bei Josef Max und Komp.

1841.

Inhaltsverzeichniß.

Zweiter Band.

	Seite
Zwanzigstes Kapitel. Athen.	1— 22
Einundzwanzigstes Kapitel. Ursprünge der dramatischen Poesie.	23— 40
Zweiundzwanzigstes Kapitel. Ueber die Einrichtung der alten Tragödie.	40— 77
Dreiundzwanzigstes Kapitel. Aeschylos.	77—109
Vierundzwanzigstes Kapitel. Sophokles.	110—141
Fünfundzwanzigstes Kapitel. Euripides.	141—179
Sechsundzwanzigstes Kapitel. Die übrigen Tragiker.	180—191
Siebenundzwanzigstes Kapitel. Die Komödie. . . .	192—215
Achtundzwanzigstes Kapitel. Aristophanes.	215—253
Neunundzwanzigstes Kapitel. Die übrigen Dichter der älteren, die mittlere und neuere Komödie. . .	253—283
Dreißigstes Kapitel. Lyrische und epische Poesie in dieser Periode.	283—298
Einunddreißigstes Kapitel. Die Athenische Staatsberedsamkeit vor der Einwirkung der Rhetorik. . .	298—311
Zweiunddreißigstes Kapitel. Die Sophistische Redekunst.	311—323
Dreiunddreißigstes Kapitel. Die erste kunstmäßige Staats- u. Gerichtsberedsamkeit bei den Athenern.	323—339
Vierunddreißigstes Kapitel. Die politische Geschichtschreibung des Thucydides.	341—368
Fünfunddreißigstes Kapitel. Die neue Ausbildung der Redekunst durch Lysias.	368—382
Sechsunddreißigstes Kapitel. Isokrates.	382—399

Zwanzigstes Kapitel.

Athen.

Die Griechiſche Literatur war in der Geſtalt, in der wir ſie bisher kennen gelernt haben, ein gemeinſchaftliches Eigenthum der Stämme des Griechiſchen Volks, ſo daß bald dieſer bald jener Stamm, je nach ſeinen Naturanlagen und Neigungen, ſich der einen oder der andern Gattung bemächtigte, ſie mit beſonderem Gefallen daran ausbildete und ſeinen eignen Charakter darin ausprägte. Auf dieſe Art gingen bald von Milet in Jonien, bald von den Aeolern auf der Inſel Lesbos, bald von den Kolonieen in Großgriechenland und Sicilien, eben ſo wie von den Griechen des Mutterlandes, mächtige Impulſe aus, wodurch neue Geſtalten der Poeſie und Redekunſt ans Licht gerufen, Phantaſie und Erfindungsgabe auf neue Bahnen gelenkt wurden. Was aber auf dieſe Weiſe Gelungenes und in ſeiner Art Vortreffliches erwuchs, blieb von den Zeiten der Homeriſchen Poeſie an kein ausſchließlicher Beſitz des einzelnen Stammes, wie etwa Volkslieder in einem beſtimmten Dialekt bei alten und neuen Völkern nur dem Volksſtamme, welchem dieſer Dialekt angehört, bekannt geworden ſind; bei den Griechen hatte ſich zeitig eine Nationalliteratur in dem Sinne gebildet, daß Alles, was von irgend einem Theile der Griechiſchen Nation, in welchem Dialekt immer, Schönes erſchaffen wurde, mit lebhafter Begierde und neidloſer Freude

von allen Griechen genoſſen wurde. Die ſüßen Lieder der Lesbiſchen Sappho regten, ungeachtet ihrer fremden Aeoliſchen Mundart, das Herz des Attiſchen Solon noch in ſeinem höhern Alter tief auf (Kap. 13); die Philoſopheme der Forſcher zu Elea in Oenotrien erreichten bald das Ohr und den Geiſt des in Milet und Athen lebenden Anaxagoras (Kap. 17): woraus man abnehmen kann, daß merkwürdige Schriftwerke ſich damals ziemlich ſchnell durch Griechenland verbreiteten. Auch pflegten ſchon früher die Dichter und Weiſen gewiſſe Städte in Griechenland aufzuſuchen, welche beinahe wie ein Theater angeſehen wurden, wo ſie ihre Kunſt und Forſchung zur allgemeinen Kenntniß bringen konnten; vor allem ſtand bis zur Zeit des Perſiſchen Krieges herab Sparta in der Geltung den ſicherſten Ruhm in dieſer Art zu gewähren, da die Lakedämonier, wenn auch ſelbſt wenig produktiv, doch als ſehr einſichtige und richtig empfindende Richter über Kunſt und Weisheit geſchätzt wurden [1]; daher von den bedeutendſten Dichtern, Muſikern und Philoſophen jener Zeiten erzählt wird, daß ſie einen Theil ihres Lebens in Sparta zugebracht haben [2].

Aber eine ganz andre Geſtalt mußte die Griechiſche Literatur und Bildung erhalten, wenn eine Stadt, durch politiſche Macht und alle äußern Begünſtigungen ebenſo wie durch innere geiſtige Kraft gehoben, den Rang einer Hauptſtadt Griechenlands in Beziehung auf Kunſt und Bildung errang und nicht bloß einer ihr eigenthümlichen Literatur, die ſie mit der größten Vielſeitigkeit entwickelte, bei allen Griechen Achtung und Geltung verſchaffte, ſondern auch ihr Urtheil und ihren

---

[1] Ariſtoteles vom Staat VIII, 3. οἱ Δάκωνες . . οὐ μανθάνοντες ὅμως δύνανται κρίνειν ὀρθῶς, ὡς φασί, τὰ χρηστὰ καὶ τὰ μὴ χρηστὰ τῶν μελῶν.

[2] So namentlich von Archilochos, Terpander, Thaletas, Theognis, Pherekydes, Anaximandros.

Geſchmack in allen Dingen, die Kunſt und Rede betrafen, zum herrſchenden in Griechenland machte und dadurch eigentlich zuerſt darüber entſchied, was als klaſſiſche Literatur der Griechen allgemein anerkannt und der Nachwelt überliefert werden ſollte, viel früher, ehe die Alexandriniſchen Kritiker ihre Kanons anfertigen konnten. Dieſe Stadt war Athen, und es gibt keine wichtigere Epoche in der Geſchichte der Bildung Griechenlands als die Zeit, in welcher Athen ſich zu dieſem Vorrang über die Schweſterſtaaten Griechenlands erhob. Die Befähigung lag tief in dem Naturell des Atheniſchen Volks. Die Athener waren Jonier, und als ihre Brüder ſich von ihnen losriſſen, um die Zwölfſtädte an der Aſiatiſchen Küſte zu gründen, war bereits die Grundlage der eigenthümlichen Bildung der Jonier befeſtigt. Die Mundart der Jonier hatte ſich durch eigenthümliche charakteriſtiſche Züge von der Doriſchen und Aeoliſchen getrennt; der Dienſt der Götter, der bei den Joniern einen beſonders heitern und fröhlichen Anſtrich hatte, war zu beſtimmten Nationalfeſten geſtaltet [1]), auch gewiſſe Keime zur Entwickelung einer republikaniſchen Freiheit waren bereits gelegt, bevor dieſe Trennung erfolgte. Wie groß aber der innre Reichthum und die Bewegungskraft des Joniſchen Geiſtes war, zeigen die erſtaunenswürdigen Hervorbringungen der Jonier in Aſien und auf den Inſeln in den zwei Jahrhunderten vor dem Perſiſchen Kriege: die iambiſche und elegiſche Poeſie, die Anfänge philoſophiſcher Forſchung und geſchichtlicher Darſtellung — um von der einer viel frühern und ganz andern Periode angehörenden epiſchen Poeſie hier zu ſchweigen. Was dagegen in derſelben Zeit die in der

[1]) Daher die Thargelien und Pyanepſien des Apoll, die Antheſterien und Lenäen des Dionyſos, die Apaturien und Eleuſinien und viele andre Feſte und Kultusgebräuche den Joniern und Athenern gemeinſam ſind.

Heimat zurückgebliebenen Jonier in Attika hervorbrachten, erscheint dürftig und beschränkt gegen den üppigen Wuchs jener in Asien aufblühenden Literatur; und erst der weitere Fortschritt lehrte, wie die Entwickelung des Geistes in Athen doch bei weitem die gediegnere und nachhaltigere war. Die Bildung der Jonier in Kleinasien gemahnt uns wie eine aus dem heimatlichen Boden in ein üppigeres Land und unter einen wärmeren Himmelsstrich versetzte Pflanze, die mit treibhausartiger Vegetation eine Fülle von Blättern und Blüthen hervortreibt, während die in dem natürlichen Boden zurückgebliebne Schwesterpflanze bei einem festeren Gefüge des Stamms und der Zweige auch am Ende vorzüglichere, nahrhaftere Früchte hervorbrachte. In der That verhielten sich selbst Boden und Himmelsstrich der beiden Länder so wie in diesem Bilde. Jonien hatte, nach Herodot, unter allen Landschaften der Griechen das sanfteste, mildeste Klima, und wenn dieser Historiker auch dem Boden Joniens nicht den ersten Preis zuspricht, so waren doch die Flußthäler dieser Landschaft, wie besonders das des Mäander, durch den reichlich herabgeschwemmten, mit vulkanischen Bestandtheilen geschwängerten Humus von außerordentlicher Fruchtbarkeit. Dem Lande Attikas dagegen wird allgemein von den Alten ein felsiger, nur leicht und dünn mit Humus bedeckter Boden zugeschrieben [1]), der, wenn auch nicht unfruchtbar, doch mehr Arbeit und Sorgfalt forderte, als in andern Gegenden Griechenlands; daher sich nach Thucydides feiner Bemerkung die kriegerischen Stämme der Vorzeit nicht so darum rissen und drängten, wie um die gesegneteren Ebenen von Argos, Theben und Thessalien, und eben dadurch eine ruhigere, ungestörtere Entwickelung des bürgerlichen Lebens und des Kunstfleißes in Attika möglich gemacht wurde.

[1]) τὸ λεπτόγεων.

Doch fehlte es auch Attika im Alterthum nicht an Reizen der Natur, nicht an „grünen Waldthälern," wie Sophokles in dem prachtvollen Gesang des Kolonischen Chors sagt, „in denen die helltönende Nachtigall überall ihre sanften Klagen austönt, von dem weinähnelnden Epheu beschattet und dem heiligen fruchtstrotzenden Gewächs des Bacchus, das Sonnenglut und Winterstürme verschonen," nicht an dem „himmlischen Thaue, der die Blüthentrauben der Narcisse und den goldglänzenden Crocus immer frisch erhält" [1]), und vor Allem wird die reine von frischen Lüften gekühlte und geläuterte Luft als ein herrlicher Vorzug des Attischen Klimas gepriesen und schon von Euripides als ein geistiger Aether geschildert, der allen Erzeugnissen des Attischen Geistes die eigenthümliche Anmuth verleihe, die sie wie ein zarter Duft umgibt. „Ihr Nachkommen des Erechtheus, redet der Dichter seine Athener an [2]), glücklich von der Vorzeit her, geliebte Kinder der seligen Götter, ihr pflückt aus euerm heiligen, uneroberten Lande die ruhmvolle Weisheit wie eine Frucht eures Bodens und schreitet beständig mit anmuthigem Behagen durch den strahlenden Aether eures Himmels daher, in welchem die neun heiligen Musen Pieriens einst die blondgelockte Harmonia als ihr gemeinschaftliches Kind gepflegt haben sollen. Auch sagt man, daß die Göttin Kypris Wellen aus dem schönströmenden Kephissos geschöpft und sie in Gestalt milder sanftfächelnder Lüfte über das Land hingehaucht habe und immerfort sende die reizende Göttin, indem sie sich die Locken mit duftenden Rosengeflechten bekränzt, die Liebesgötter aus, um sich zur ehrwürdigen Weisheit zu gesellen und jeglicher Tugend Werke zu unterstützen."

---

[1]) Sophokles Oedip. auf Kolonos V. 670. 681.

[2]) Euripides Medea 824. Die Uebersetzung soll zugleich eine Erklärung der sehr sinnvollen und gedankenreichen Stelle sein.

Mit dieſer Beſchaffenheit des Landes wirkte die politiſche Lage zuſammen, mit jener innern Uebereinſtimmung, die wir ſo oft in der Geſchichte der Völker bewundernd wahrnehmen. Die Jonier fanden zuerſt, als die kräftigere und krieggewohntere Nation, mit den Landeseinwohnern von Lydiſchem, Kariſchem und anderem Stamme ein leichtes Spiel und traten, nachdem ſie ſich der ganzen Küſte bemächtigt hatten, in ein friedliches Verhältniß zu ihnen, das ihnen — bei dem Zuſammenhange, worin Lydien frühzeitig ſelbſt mit Babylon und Ninive ſtand — allerlei Lebenskünſte und Genüſſe aus dem innern Orient zuführte; als nun die Lydiſche Monarchie unter den Mermnaden erſtarkte und um ſich griff, waren ſie ſchon ſo verweichlicht und entartet, daß ſie bei dem Mangel an politiſcher Einheit dem benachbarten Reiche als eine ziemlich leichte Beute anheim fielen und mit den andern Unterthanen des Kröſos unter die Botmäßigkeit der Perſer kamen. Die Bewohner Attika's dagegen, eingeſchloſſen und oft auch bedrängt durch die mannhafteſten Stämme Griechenlands, die Aeoliſchen Böoter und die Dorier — der letzte Reſt vom Joniſchen Stamme, der früher in ſo viel ausgedehnteren Gegenden im Mutterlande gewohnt hatte — durften das Schwert nicht aus der Hand legen und wurden durch die Umſtände ſelbſt gedrängt neben der freien Beweglichkeit des Joniſchen Charakters eine Thatkraft und Entſchloſſenheit zu behaupten, die ſie für große Dinge reif und fähig machte. Daß ſie dabei nicht ſo bald zu der ſtolzen Sicherheit gelangten, welche die Spartaner, im Beſitz des halben Peloponnes und im Bewußtſein unangefochtener Meiſterſchaft im Waffenhandwerke, für ſich voraus hatten, daß die Athener ſtets genöthigt waren unruhig umherzublicken und Gelegenheiten zu ſuchen, um ihre Macht zu verſtärken: darin liegen die erſten Gründe der ſo ſehr verſchiedenen Rolle, welche Sparta und Athen hernach in den großen Weltbegebenheiten ſpielten.

Daneben war die geistige Thätigkeit der Athener auf eine gesetzmäßige Ausbildung des politischen Lebens im steten Fortschritte zu einer freien Bewegung des Volks gerichtet; und nur in Athen, nicht in Jonien, konnte ein Mann wie Solon erwachsen und durch das Vertrauen seiner Landsleute der Ordner des Staats werden. Solon wußte die ererbten Rechte der Aristokratie mit den Ansprüchen eines mündig gewordenen Volks auf thätige Theilnahme an seinen Angelegenheiten, er wußte sittliche Strenge und Ordnung mit einer Freiheit, welche Jedem Raum zur Entwickelung seiner Kräfte und Anlagen verschafft, zu vereinigen. Wenige Staatsmänner glänzen in so reinem Lichte wie Solon; sein menschliches Gemüth, sein warm und kräftig fühlendes Herz haben wir oben durch die Bruchstücke seiner Elegieen und Jamben kennen gelernt (Kap. 10.). Hernach folgt die mit einigen Unterbrechungen ein halbes Jahrhundert (von 560 bis 510 v. Chr.) dauernde Herrschaft des Peisistratiden-Hauses, die gewiß mit Verstand und mit Wohlwollen für das Land verwaltet wurde, so weit es die bei allen Tyrannen vorwaltende Rücksicht auf die feste Begründung des herrschenden Hauses zuließ. Peisistratos war in der That ein staatskluger und umsichtiger Regent, der seine Besitzungen schon über Attika hinaus erweiterte und namentlich sich schon in der Gegend der Goldbergwerke am Strymon, deren Besitz den Athenern auch später so sehr am Herzen lag, festzusetzen wußte [1]). Im Innern that er vieles, um den Ackerbau und Gewerbfleiß zu heben, wie er namentlich die Olivenpflanzungen, welche dem Boden und Klima so sehr zusagten, auf alle Weise begünstigt haben soll. Auch zeigt sich bei den Peisistratiden, wie bei allen Tyrannen, große Lust an gewaltigen Kunstunternehmungen; der von ihnen gebaute Tempel des Olympischen Zeus blieb, wenn

[1]) Herodot I, 64.

auch nur halb vollendet, immer das größte Bauwerk in Athen und das Staunen der späteren Jahrhunderte. Eben so liebten die Tyrannen sich mit allem Glanz zu umgeben, den Poesie und andere musische Künste ihrem Hause verleihen konnten; und gewiß gebührt den Peisistratiden das Verdienst den Geschmack an Poesie bei den Athenern verbreitet und das Beste, was Griechenland bis dahin hervorgebracht hatte, bei ihnen einheimisch gemacht zu haben. Die Einrichtung, wodurch die Ilias und die Odyssee an den Panathenäen in ihrem vollständigen Zusammenhange vorgetragen wurden, gehört den Peisistratiden nicht unbestritten an (Kap. 5.): aber sicher ist, daß durch Peisistratos Sohn, den mildgesinnten, feingebildeten Hipparch, die ausgezeichnetsten Lyriker der damaligen Zeit, wie Anakreon (Kap. 13.), Simonides (Kap. 14.), Lasos (Kap. 14.) nach Athen gezogen wurden, neben denen auch die Sammler und Fortbildner der mysteriösen Poesie, wie Onomakritos — den die Peisistratiden sogar bei ihrer Vertreibung mit an den Hof des Persischen Großkönigs nahmen — in hohem Ansehn standen (vgl. Kap. 16.). Aber ungeachtet dieser Anstalten und Begünstigungen hat doch Herodot gewiß Recht, wenn er behauptet, daß Athen erst nach der Befreiung von dem Joche dieser Herrschaft sich mit der Kraft, welche der Antheil eines jeden Bürgers am gemeinen Wesen allein erwecken kann, emporgeschwungen habe [1]; und wiewohl Herodot dabei zunächst an kriegerische Unternehmungen Athens denkt, so zeigt sich dasselbe doch auch im Reiche geistiger Thätigkeit: wie überhaupt die Geschichte der Athener die seltene Erscheinung aufweist, daß unter den größten Stürmen im Staatsleben und bei dem Aufbieten aller Kräfte für Rettung oder Vergrößerung des Staats Poesie und Kunst ihre schönsten Blüthen trieben. Die lange

[1] Herodot V, 78.

Herrschaft der Peisistratiden erzeugte in Athen — bei allem Zusammenfluß fremder Dichter — keine einheimische Leistung bedeutender Art, als die ersten Anfänge des tragischen Drama's — denn die Ursprünge der Komödie bei den ländlichen Bacchusfesten fallen noch in die Zeit vor Peisistratos. Dagegen sah Athen in den dreißig Jahren zwischen der Vertreibung des Hippias und der Schlacht von Salamis (Olymp. 67, 3. bis 75, 1. v. Chr. 510—480.), in denen es mit Kraft und Glück gegen seine Nachbarn in Böotien und Euböa auftrat und bald zuerst mit jugendlicher Keckheit in die Angelegenheiten seiner Stammgenossen in Asien einzugreifen und den Aufstand der Jonier gegen Persien zu unterstützen wagte und darauf mit Entschlossenheit den ersten gewaltigen Stoß der Persischen Macht aufnahm und abwehrte — es sah in derselben Zeit auf der Bühne Phrynichos rührende und Aeschylos erhabne Poesieen; die politische Beredsamkeit flammte in Themistokles auf; die historische Sammlung und Forschung fand, im Pherekydes, einen Boden in Athen; und durch Alles zieht sich gleichsam eine Ahnung von dem Größeren und Herrlicheren, wozu Athen durch sein Geschick bestimmt sei. Selbst die bildende Kunst folgt in Athen nicht so den äußeren Begünstigungen, welche der Unternehmungsgeist der Peisistratiden ihr ohne Zweifel darbot, als den innern Antrieben der Freiheit und jener innern Freudigkeit, welche diese den Gemüthern mittheilt; während von Olympias 60 (v. Chr. 540) an in Argos, Lakedämon, Sikyon und sonst namhafte Meister und ganze Familien und Schulen von Erzgießern, Arbeitern in Gold und Elfenbein, Bildhauern u. dgl. hervortreten, ist das Peisistratidische Athen ganz davon entblößt, und erst in der Zeit der Schlacht von Marathon werden die Athener Antenor, Kritias und Hegias als vorzügliche Meister im Erzguß genannt. Das Werk aber, wodurch sowohl Antenor als Kritias hauptsächlich berühmt wur-

den, waren die Erzſtatuen des Harmodios und Ariſtogeiton, der Tyrannenmörder und Befreier Athens von dem Joche der Peiſiſtratiden, nach der Sage des Atheniſchen Volks [1]).

Ein ſolches Geſchlecht hochherziger und unternehmender Männer traf die große Noth und Gefahr des Perſiſchen Krieges und übte auf daſſelbe die ſtählende und begeiſternde Kraft aus, wodurch große und glücklich beſtandene Gefahren die höchſte Wohlthat für die Völker werden. Eine ſolche Zeit tilgt alle kleinlichen Sorgen und trägen Gewöhnungen aus den Gemüthern und übt ſie in großen Gedanken und edlen Entſchlüſſen zu leben, ſich hinzugeben an Ideen, die dem Einzelnen mehr gelten als er ſich ſelbſt; die edlen Leidenſchaften, die dann erwachen, gießen eine Wärme aus, die in allen Werken und Schöpfungen noch lange nachwirkt. Die Athener verlaſſen in einer Zeit, in welcher ſich bereits das halbe Griechenland vor dem Perſerheer gebeugt hatte, mit rückſichtsloſer Freiheitsliebe ihr ſchönes Vaterland und geben es der Verwüſtung des Feindes preis; ſammt und ſonders zu Schiffe ſteigend entſcheiden ſie die Seeſiege und ſind auch ſogleich wieder im Landkriege die zuverläſſigſten Beiſtände der Spartaner. Die kluge Mäßigung, mit der ſie ſich um des allgemeinen Beſten willen dem Spartaniſchen Oberbefehl unterordnen, verbunden mit einer kühnen Unternehmungsluſt, wie ſie Sparta mangelte, findet bald einen Lohn, der die kühnſten Hoffnungen überſtieg, welche ſich Athens Staatsmänner in den Jahren vorher machen konnten. Die ſchon vor der Marathoniſchen Schlacht neuerwachte Anhänglichkeit der Jonier an ihre Mutterſtadt Athen bewirkt bald eine engere Anſchließung faſt aller Griechen der Aſiatiſchen Küſte an dieſen Staat, und indem Sparta ſich mit allen Griechen des Mutterlandes von der weiteren Führung des

[1]) Vgl. Kap. 13.

Krieges zurückzieht, bildet sich eine Athenische Bundesgenossenschaft für die Vollendung des Nationalkrieges, welche sich durch allmälige und doch ziemlich rasche Uebergänge in eine Herrschaft der Athener über ihre Stamm- und Bundesgenossen, ja in ein großes blühendes Insel- und Küstenreich um das ganze von den Athenern beherrschte Aegäische Meer und einen Theil des Pontus Euxinus verwandelt, wodurch Athen eine breite Basis für das von seinen Staatsmännern immer höher geführte Gebäude politischer Größe und glänzender Herrlichkeit gewann.

Der Vollender dieses glänzenden Gebäudes war Perikles während seiner etwa von Ol. 79 (464) bis zu seinem Tode (Ol. 87, 4, 429.) dauernden Verwaltung. Perikles gab vor allem dem Verhältnisse Athens zu den Bundesgenossen den Charakter der Herrschaft, indem er den bisherigen Bundesschatz für einen Athenischen Staatsschatz erklärte, und behauptete sie mit aller Entschiedenheit, indem er jeden Versuch des Abfalls mit großer Strenge züchtigte. Athen wurde durch ihn eine herrschende Gemeinde, deren Hauptgeschäft die Regierung und das Richteramt in einem weit ausgedehnten durch Ackerbau, Gewerbe und Handel blühenden Reiche war. Gewiß war es nicht der bloße Besitz dieser Herrschaft und die Ausübung der damit verbundenen Geschäfte, worauf Perikles Sinn stand und worin er das Ziel aller dieser Anstrengungen, das höchste Gut, das er seinen Athenern erwerben wollte, erblickte. Sein Leitstern war die in seinem Geiste ausgebildete Idee von einem schönen und edlen des Menschen würdigen Dasein, von einem Leben werth gelebt zu werden, das er in Athen verwirklichen wollte. Die stille Macht des Geistes, großer und schöner Gedanken, sollte den ganzen Körper des herrschenden Volkes durchdringen und durchdrang ihn auch wirklich, so lange seine Leitung dauerte, in höherem Grade, als es in der Geschichte sonst irgendwann gefunden wird. Perikles selbst stand

unter einem Volke freier Männer, denen ziemlich das Höchste von selbständiger Theilnahme an öffentlichen Angelegenheiten und freier Bewegung im öffentlichen und Privatleben zu Theil geworden war, er stand unter diesem Volke von Freien wie ein einzelner Mann ohne ein bedeutendes öffentliches Amt, ohne Regierungsgewalt [1]), ohne so viel Macht seinen Befehlen Gehorsam zu verschaffen, als ein Römischer Aedilis hatte, und doch mit einer Herrschaft des Geistes über die Menge, wie sie selten ein geborner Herrscher ausgeübt hat. Die Athener sahen in ihm, wenn er von der Rednerbühne zur Volksversammlung sprach, einen Olympischen Zeus, der Blitz und Donner in seiner Gewalt habe, wiewohl es nicht die leidenschaftliche Bewegtheit seiner Rede, sondern die unwiderstehliche, den Gemüthern sich tief einprägende Kraft der Gedanken war und die Erhabenheit der ganzen Erscheinung, die ihm den Beinamen des Olympios erwarb: daher ein Komiker von ihm und den andern Rednern sagte, daß Perikles allein den Stachel der Rede in den Gemüthern der Hörenden zurücklasse [2]). Wozu aber Perikles das Volk eigentlich bewegen wollte, zu welchem Zwecke er diese gewaltigen Mittel der Macht und des Reichthums in Athen zusammenhäufte, wird am augenscheinlichsten durch die noch in ihren Trümmern vorhandenen Werke der Baukunst und Plastik, die unter Perikles Verwaltung entstanden sind, darge-

---

[1]) Allerdings war Perikles in der Zeit beim Ausbruch des Peloponnesischen Krieges offenbar Schatzmeister der Verwaltung (ὁ ἐπὶ τῆς διοικήσεως): aber damit war zwar die genaueste Einsicht in die Finanzen Athens, aber keine Regierungsgewalt verbunden. Es versteht sich übrigens, daß die Zeiten ausgenommen sind, wo Perikles Strateg war, namentlich im Anfange des Peloponnesischen Krieges, wo der Strateg allerdings eine sehr große Executiv-Gewalt hatte, weil Athen im Belagerungszustande wie ein befestigtes Lager behandelt wurde.

[2]) μόνος τῶν ῥητόρων τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις, Eupolis in den Demen.

than. Denn als zuerst von Themistokles, Kimon und Perikles selbst für die Sicherung des Staats durch die Befestigungen der Stadt, des Hafens und die langen Mauern auf die genügendste Weise gesorgt war, vermochte Perikles das Attische Volk einen so großen Theil seiner reichen Einnahme auf die Ausschmückung der Stadt durch Werke der Architektur und bildenden Kunst zu wenden, als niemals eine Republik oder ein Monarch auf solche Zwecke gewandt hat[1]). Dieser Aufwand, der in jeder ändern Zeit als unverhältnißmäßig betrachtet worden wäre, war damals völlig an seiner Zeit, wo die Kunst eben nach langem kraftvollen Ringen wie eine wundervolle Blüthe aus der Knospe brach, wo die dem Perikles nahe stehenden und innig vertrauten Geister, wie Phidias, zum Besitze jener geheimnißvollen Zaubermacht gelangt waren, die den erhabensten Geist aus Stein und Erz, Säulen und Gebälken, menschlichen Gliedern und Mienen reden läßt. Wir müssen um so mehr die geniale Kraft bewundern, mit der Perikles diese eben erst in reinem Glanze hervorbrechenden Strahlen der Kunst auffaßte und zur Verherrlichung Athens in einen Brennpunkt zu sammeln wußte, wenn wir überlegen, wie diese Zeit doch eigentlich niemals wiedergekehrt ist und für immer verloren gewesen wäre, wenn man sie damals vorbeigelassen hätte, wie Werke von dieser Hoheit und edlen Schönheit und Vollen-

[1]) Die jährlichen Einkünfte Athens werden in Perikles Zeit, da die Tribute der Bundesgenossen 600 Talente betrugen, im Ganzen auf 1000 Talente (etwas über 200,000 Pfund Sterling) angeschlagen. Geht man nun davon aus, daß die Propyläen (mit den dazu gehörigen Bauten) 2012 Talente kosteten, so wird man alle diese Bauwerke, das Odeon, den Parthenon, die Propyläen, den Eleusinischen Weihetempel und andere gleichzeitige Tempel auf dem Lande, wie in Rhamnus und Sunion, mit allem Bilder- und Farbenschmuck, Götterbildern aus Gold und Elfenbein, wie die Pallas im Parthenon, Prachtteppigen u. dgl. gewiß nicht unter 8000 Talenten schätzen können. Und doch fallen alle diese Werke in die letzten 20 Jahre vor dem Peloponnesischen Kriege.

dung im Großen und Kleinen weder unter der Gönnerschaft der Macedonischen noch der Römischen Monarchen entstanden sind, und — mit einem Worte — die Schöpfungen der Perikleischen Zeit eigentlich die einzigen Werke von Menschenhand sind, in denen der geläutertste, gebildetste Kunstsinn vollkommne Genüge findet. Aber auf keinen Fall kann es die Intention des Perikles und der ihm gleichgesinnten Athener gewesen sein, daß bloß die Bildung und der Genuß des Geistes, welcher durch den Sinn des Auges einströmt, in Athen einheimisch werden sollte; offenbar ging ihr Streben darauf hinaus jeden Reiz, den das Leben im Gedanken, in der Erkenntniß dem Menschen gewährt, festzuhalten und zu bannen. Man weiß, daß Perikles zum Sophokles in einen nahen, vertraulichen Verhältnisse stand, und darf voraussetzen, daß Dichtungen wie die Antigone die höchste Freude seines Lebens waren, zumal da zwischen Perikles politischen Grundsätzen und Sophokles dichterischer Natur eine innere Verwandtschaft besteht, die wir uns weiterhin wohl noch deutlicher machen können. Noch enger aber war das Verhältniß, in welchem Perikles zu dem ersten Weltweisen stand, der die Lehre vom „ordnenden Geiste" in Griechenland verkündete, zum Anaxagoras [1]). Ueberhaupt muß man sich Perikles Haus, seit der Zeit besonders da die schöne und geistvolle Milesierin Aspasia mit größerer Freiheit im Umgange, als die Attische Sitte eigentlichen Ehefrauen gestattete, ihm vorstand, als einen Vereinigungspunkt aller Menschen denken, die die höhere geistige Bestimmung Athens sich zum Bewußtsein gebracht hatten und darauf hinauszuarbeiten

[1]) Mit Anaxagoras verbindet der Verf. des ersten Alkibiades (unter den Platonischen Dialogen), p. 118, als Perikles Freunde die philosophischen Musiker Pythokleides und Damon, vgl. die Scholien zur Stelle. Auch mit dem Eleaten Zenon und dem Sophisten Protagoras soll Perikles in Verbindung gestanden haben.

entschlossen waren. Was Thucydides den Perikles in der berühmten Leichenrede sagen läßt, rührt gewiß, wenn auch nicht den Worten, doch dem Gedanken nach, wirklich von Perikles her: „Alles zusammenfassend behaupte ich, daß unsre ganze Stadt die Bildungsschule von Hellas ist“ [1]).

Daß dieses glänzende Bild menschlicher Trefflichkeit ganz ohne den Schatten der Schuld, der sich allem Irdischen anhängt, geblieben sei, daß der Höhestand der Attischen Bildung keine Spuren des Verfalls in sich trage, der in der Entwickelung menschlicher Dinge so schnell nach der schönsten Blüthe einzutreten pflegt: wer möchte dies zu behaupten wagen. Schon die äußere politische Stellung von Athen brachte den edlern Patriotismus und den Sinn für Recht und Pflicht, wie ihn die Athener im Perserkriege darlegen, bald in schlimme Conflicte mit den besondern Interessen und Leidenschaften Athens. Athen war von Anfang an gegen das übrige Mutterland der Griechen in keinem freundschaftlichen Verhältniß; die einzigen Jonier, welche sich hier gleichsam auf der äußersten Spitze von Hellas behauptet hatten, umgeben von Doriern und Aeolern, fanden sie nirgends die Sympathie, welche die Genossen desselben Stamms bei den Griechen verknüpfte; niemals haben die andern Staaten des alten Griechenlands die geistige Ueberlegenheit Athens auf solche Weise anerkannt, daß sie sich ihm in politischen Verbindungen unterzuordnen bereit gewesen wären; Athen hat daher auch nie eine Hegemonie über die von Alters her freien Staaten des alten Griechenlands ausgeübt, wie sie Sparta zu verschiedenen Zeiten eingeräumt wurde. Athen mußte gleich bei der Grundlegung seiner politischen Größe dahin streben sich von der Beaufsichtigung der

[1]) Thucyd. II, 41. *ξυνελών τε λέγω τὴν πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παίδευσιν εἶναι.*

übrigen Griechen frei zu machen; und da Attika keine Insel war, was den Staatsmännern Athens das Erwünschteste gewesen wäre, wurde Athen mit seinem Hafen wenigstens durch jene ungeheuren Befestigungen vom Lande isolirt und der Einwirkung der herrschenden Landmächte möglichst entzogen. Die Blicke dieser Staatsmänner waren ganz auf die See gerichtet, da sie in dem Stammcharakter der Jonier Attika's, der Lage dieser Halbinsel, den innern Schätzen derselben, wie namentlich den Silberbergwerken, die Bestimmung Athens zur Seeherrschaft erkannt und der Perserkrieg selbst den mächtigsten Anstoß dazu gegeben hatte: durch seine bedeutende Marine war Athen von selbst an die Spitze der überseeischen Bundesgenossen gestellt, welche zu ihrer Befreiung und ihrem Schutze den Krieg gegen Persien noch fortsetzen wollten. Diese Bundesgenossen waren sämmtlich vorher des Großkönigs Unterthanen gewesen und zum Theil schon lange weit mehr an knechtischen Dienst als an freiwillige Anstrengung ihrer Kräfte gewöhnt; ihre Weigerungen und Versäumnisse waren es, die Athen zuerst veranlaßten die Zügel straffer zu ziehn und allmälig immer mehr die Herrscher zu spielen. Die Athener waren gewiß nichts weniger als aus Lust und Laune grausam und blutgierig; aber eine rücksichtslose Härte, wenn es galt Grundsätze aufrechtzuerhalten, ohne die sie nicht bestehen zu können meinten, waren tief in ihrem Charakter gegründet, und die Umstände drängten sie nur zu häufig sie gegen ihre Bundesgenossen anzuwenden. Es lag viel Stolz und ein egoistischer Patriotismus darin, daß so viele Städte ihre Reichthümer dazu verwenden sollten Athen zu einem Sammelplatze aller Kunst und Bildung zu machen; indessen war die Forderung doch nicht die, daß Millionen sich einem trübseligen und unwürdigen Dienst des Bedürfnisses unterziehen sollten, damit wenige Tausende der höhern Freuden der Menschheit theilhaft werden

konnten; sondern der Gedanke von Staatsmännern, wie Perikles, ging unstreitig darauf hinaus, daß Athen der Stolz der ganzen Bundesgenossenschaft sein, die Bundesgenossen das Schöne mit ihnen genießen und namentlich an den großen Festen, den Panathenäen und Dionysien, zu deren Verherrlichung aller Reichthum und alle Kunst aufgeboten wurde, einen vollen Antheil nehmen sollten [1]).

Rasche Entschiedenheit im Handeln und hinreißende Kraft der Rede [2]) waren die Eigenschaften, welche die Athener am meisten vor allen ihren Landsleuten auszeichneten, die in ihrem politischen Leben und ihrer Literatur aufs deutlichste hervortraten. Beiden Eigenschaften liegt die Gefahr der Ausartung sehr nahe. Jene Thatkraft ging in eine unruhige Unternehmungslust über, die im Peloponnesischen Kriege, als sie nicht mehr von der ruhigen und klaren Uebersicht aller Verhältnisse geleitet wurde, wie sie Perikles besaß, hauptsächlich den Sturz der Athenischen Macht bewirkte; und das Bewußtsein der Gewandtheit in der Rede, welche die Athener vor anderen Griechen voraus hatten, verführte zu einer Redelust, die Alles zum Gegenstande der Besprechung machte und gegen die Wortkargheit der älteren Griechen, die das Ergebniß langer Betrachtung in wenige Worte zusammenzudrängen liebten, sehr auffallend abstach. Es ist bemerkenswerth, daß sehr bald nach

---

[1]) Mancherlei führt darauf, daß diese Feste recht für die Bundesgenossen eingerichtet waren und sie sich in großer Menge dazu einfanden. Auch wurde an den Panathenäen öffentlich für die Mataer (Herodot VI, 111) und an allen großen öffentlichen Festen für die Chier gebetet (Theopomp bei den Schol. Arist. Vögel 880), die im Peloponnesischen Kriege, nach dem Aufstande der Mitylenäer, ziemlich allein immer treugebliebene Bundesgenossen waren. Auch brachten die Kolonieen Athens, d. h. wohl im Ganzen die Städte der Bundesgenossenschaft, mit an den Panathenäen Opfer dar.

[2]) τὸ δραστήριον καὶ τὸ δεινόν.

dem Perſerkriege der große Kimon ſich von ſeinen Landsleuten dadurch unterſchied, daß er aller Attiſchen Redegewalt und Geſchwätzigkeit [1]) ganz fremd geblieben war; ein Zeitgenoß von ihm, Steſimbrotos von Thaſos, bemerkt, daß in ſeinem Benehmen das Edle und Offenherzige ſehr hervorgetreten und ſein Charakter mehr der eines Peloponneſiſchen Mannes als eines Athéners geweſen ſei [2]). Doch war dies Geſchick der Rede noch lange durch die tief eingewurzelten Grundſätze der nationalen Sittlichkeit und von den Vätern überlieferten Frömmigkeit gezügelt, und erſt gegen den Anfang des Peloponneſiſchen Krieges, als ein von außen, beſonders aus den Kolonieen im Oſten und Weſten ſtammendes Geſchlecht von angeblichen Weisheitslehrern, die wir unter dem Namen der Sophiſten ſpäter genauer charakteriſiren werden, in Athen Eingang und Anhang fand — lernten die Athener die gefährliche Kunſt die überlieferten Grundſätze der Sitte und Sittlichkeit einem zerſetzenden und auflöſenden Räſonnement zu unterwerfen, das, wenn es auch zuletzt zu einer philoſophiſchen Begründung der Sittlichkeit führte, doch zuerſt unſittlichen Trieben und Neigungen großen Vorſchub leiſtete und auf jeden Fall die Macht der feſten Gewöhnung, des ſichern Glaubens an gewiſſe den Gemüthern eingepflanzte Grundſätze, zerſtörte. Dieſe Künſte der Sophiſtik wurden den Athenern um ſo verderblicher, da ſchon vor dem Peloponneſiſchen Krieg, unter Perikles Verwaltung, die edle Manneskraft des Atheniſchen Geiſtes, die im Perſerkrieg und der nächſten Zeit ſo herrlich ſtrahlte, zwar keineswegs

[1]) δεινότης und στωμυλία.

[2]) Bei Plutarch Kimon 4. Steſimbrotos iſt freilich nicht mit Unrecht verrufen wegen der Leichtgläubigkeit und Luſt, womit er die chronique scandaleuse jener Zeiten erzählt: allein Beobachtungen, wie die oben mitgetheilten, die ſo aus der unmittelbaren Anſchauung des ganzen Lebens geſchöpft ſind, bleiben immer höchſt ſchätzbar.

vernichtet, aber doch innerlich ſchon gelähmt und gebrochen war, gebrochen durch die Einwirkungen deſſelben Glücks, welches jene männliche Kraft den Athenern geſchaffen hatte. Wenn auch das ſchneidende Urtheil des Platon über Perikles Einwirkung auf die Athener, Perikles habe die Athener faul und feige und geſchwätzig und geldgierig gemacht [1]) — das dem großen Philoſophen ſein durchgehender Widerwille gegen die praktiſchen Staatsmänner der Zeit eingegeben — unmöglich als gerecht und billig gelten kann: ſo iſt doch nicht zu läugnen, daß gerade die Principien der Politik des Perikles in nahem Zuſammenhange mit der von Platon ſo grell ausgedrückten Entſittlichung ſtehen. Indem Perikles die Macht der Athener ganz auf die Herrſchaft des Meeres baute, entwöhnte er ſie von dem Landkriege und den dazu vorbereitenden kriegeriſchen Uebungen, welche die Kraft der alten Marathonskämpfer geſtählt hatten; auf den Schiffen waren die Ruderer die Hauptſache, welche, ausgenommen in Zeiten großer Noth, nicht aus den Bürgern, ſondern aus gemiethetem und zuſammengepreßtem Volke genommen wurden, ſo daß der Korinthier bei Thucydides am Anfange des Peloponneſiſchen Krieges wohl nicht mit Unrecht behauptet: die Macht der Athener ſei mehr eine für Geld erkaufte als eine einheimiſche [2]). Indem zweitens Perikles die Athener ganz zu einem Herrſchervolke machte, deſſen meiſte Zeit den Geſchäften der Regierung und des Richtamts in ihrem großen weitläuftigen Reiche gewidmet war, mußte er auch dafür ſorgen, daß der gemeine Mann von Athen durch dieſe Geſchäfte ſeinen täglichen Unterhalt gewinnen konnte, und es wurden Einrichtungen getroffen, daß ein bedeutender Theil der großen Einnahmen Athens in der Form von Richterſold, Rathsherrn-

[1]) Platon Gorg. p. 515 e.
[2]) Thucyd. II, 121. vgl. Plutarch Perikl. 9.

ſold, Volksverſammlungsſold und unter noch weniger giltigen Titeln, wie z. B. als Schauſpielgeld (θεωρικά), den einzelnen Bürgern zufloß. Dieſe Bezahlungen des Volkes für ſeine Theilnahme an den öffentlichen Geſchäften waren in Griechenland eine ganz neue Sache, und vielen wohlgeſinnten Männern erſchien das bequeme Sitzen und Zuhören auf der Pnyx und in den Gerichtsſälen als ein müßiggängeriſches Leben im Vergleich mit der Arbeit des Ackermanns und Winzers auf freiem Felde im Schweiße ſeines Angeſichts. Jedoch dauerte es geraume Zeit, ehe die ſchlechten Eigenſchaften, welche aus dieſen Verhältniſſen ſich entwickelten, bei den Athenern ſo überhand genommen hatten, daß ſie die entgegengeſetzten edlen Beſtrebungen und Gewöhnungen des Atheniſchen Charakters unterdrücken konnten; lange ſtanden auch unter den Bürgern Athens die fleißigen Landbauer, wackeren Krieger, ſittlich ernſten Männer von altem Schrot und Korn der geſchwätzigen, genußſüchtigen, leidenſchaftlich aufgeregten jüngeren Generation gegenüber, welche den ganzen Tag über ſich auf dem Markte und in den Gerichtshöfen herumtrieb; der Kampf dieſer Parteien iſt es beſonders, um den die alte Attiſche Komödie ſich dreht, daher wir bei Ariſtophanes noch Gelegenheit haben werden ihn genauer zu betrachten.

Was aber für unſer Thema das Wichtigſte iſt: die Künſte, die bildenden und redenden, erſcheinen in der Zeit bis zum Peloponneſiſchen Kriege von der Verderbniß der Sitten noch ganz unberührt und ſcheinen wie in einem fleckenloſen Lichte zu ſtrahlen. Was man öfter in der Geſchichte des geiſtigen Lebens bemerkt hat, nicht die Zuſtände, in denen die Völker noch ohne Schwanken auf der Bahn der guten Sitte einhergehen, wo die Grundpfeiler ehrenfeſter Geſinnung und unſchuldigen Wandelns durch keine untergrabende Gewalten der Leidenſchaften und des Räſonnements erſchüttert ſind, ſind diejenigen, in denen

die schönsten Früchte der Kunst reifen; es ist als wenn das Große und Edle im Menschen des Anreizes bedürfte, den es durch die nahe liegende Gefahr der Entartung und Verführung erhält, um in den Werken der Kunst sich zu zeigen und das im Leben verschwundene Glück hier noch eine Zeitlang festzuhalten. Gewiß ist, daß die Werke dieser Periode, an welche die Namen Aeschylos, Sophokles, Phidias hinlänglich erinnern, nicht bloß eine Vollkommenheit der Form, sondern auch eine Größe der Seele, einen Adel des Gemüths, eine Erhabenheit über alle niedrigen und gemeinen Triebe und Neigungen, denen die Poesie huldigen kann, darlegen, die uns fast mit gleicher Achtung vor denjenigen erfüllt, welche in ihrem Geiste stark und reif genug waren diese Kunstwerke zu genießen, wie vor denen, welche sie hervorgebracht haben. Perikles, dessen ganze Verwaltung offenbar den Hauptzweck hatte den Sinn für die ächte Schönheit unter seinem Volke allgemein und herrschend zu machen, konnte mit Wahrheit sagen, wie ihn Thucydides in der schon erwähnten Leichenrede sagen läßt: „Wir lieben das Schöne ohne Prunksucht und die Weisheit ohne Verweichlichung“ [1]: einen Schritt weiter, und an die Liebe des wahren Schönen hängte sich die Begierde nach Befriedigung schlechter Gelüste, und die Liebe zur Weisheit erstickte in einem leeren Spiel von Gedanken und Worten die Kraft zu guten und großen Thaten in der Brust der Athener.

Wir wenden uns zunächst zur Geschichte der Gattung von Poesie, welche den Athenern eigenthümlich angehört, des Dra-

[1]) Thucyd. II, 40. *φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας.* Die *εὐτέλεια* ist nicht so zu verstehen, als wenn die Athener nicht öffentlich große Summen auf Gegenstände der schönen Kunst gewandt hätten: sondern das will Perikles sagen, daß es den Athenern bei ihrer Kunstliebe überhaupt nicht um den äußern Glanz und die Befriedigung bloßer Schauluſt, sondern um das Schöne selbst zu thun ist.

ma's, um zu sehen, wie hier aus rohen und alterthümlich starren und harten Formen die größte Schönheit und Anmuth, wie eine Rose aus dorniger Knospe, hervorbricht.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Ursprünge der dramatischen Poesie.

Wie sich in der Poesie überhaupt der Geist eines Zeitalters weit vollkommner und getreuer abdrückt, als in irgend einer Gattung von prosaischer Darstellung, so charakterisiren die drei Hauptzweige der Griechischen Poesie aufs vollkommenste drei verschiedne Bildungsstufen dieses Volkes. Die epische Poesie gehört ihrer Blüthe nach der Zeit an, in welcher bei der Fortdauer der monarchischen Verfassungen die aus der Vorzeit überlieferte Sagenwelt ganz die Gemüther beherrschte und alles Denken und Dichten darin seine Befriedigung fand. Elegie, Jamben und eigentliche Lyrik entstammen der Periode eines stärker bewegten geistigen Lebens, wie es die Entwickelung der republikanischen Verfassungen begleitete, in der das Individuum mit seinen persönlichen Neigungen und Richtungen sich Raum macht und alle Tiefen der menschlichen Brust von der poetischen Begeisterung aufgeschlossen werden. Sehen wir nun, daß auf dem Höhepunkt der Griechischen Bildung, in der Blüthezeit der Freiheit und Macht Athens, eine neue Gattung der Poesie zum Organ der Ideen und Empfindungen, welche diese Zeit beherrschen, erhoben wird und dagegen die vorher ausgebildeten Arten so zurücktreten, daß ihre Produkte fast unbedeutend werden: so muß die nächste Frage die sein, wodurch die dramatische Poesie dem Geiste dieses Zeitalters in so vor-

züglichem Maße zuſagte, daß ſie ihre Schweſtern in dem Wettſtreit um die Gunſt des Publikums ſo weit hinter ſich zurückließ.

Die dramatiſche Poeſie beruht, wie der Griechiſche Name ganz einfach beſagt, auf Handlungen, die nicht, wie in der epiſchen Poeſie, bloß erzählt werden, ſondern vor den Augen der Zuſchauenden vorzugehn ſcheinen. Doch kann in dieſem äußeren Vorgehn nicht der weſentliche Unterſchied des Drama vom Epos beſtehn; denn da die Handlungen doch nicht wirklich in dem Momente der Darſtellung vorgehen, da es nur eine Fiktion des Dichters, und wenn es wohl gelingt, eine Illuſion der Zuſchauer iſt, daß die und die Perſonen vor uns reden und handeln: ſo würde darnach der ganze Unterſchied auf eine bloße Täuſchung oder Willkühr hinauslaufen. Das Weſen dieſer Poeſie muß tiefer, in dem ganzen Zuſtande des Geiſtes bei der Erzeugung und Aufnahme der Vorſtellungen liegen, mit welchen der Dichter ſich beſchäftigt. Die Hauptſache iſt offenbar, daß der Epiker die Handlungen, die er erzählt, als Gegenſtand einer ruhigen Betrachtung und Bewunderung, in einer gewiſſen Ferne hält, indem er immer ſich des großen Zwiſchenraums bewußt bleibt, der ihn in jeder Hinſicht von ſeinem Gegenſtande trennt, der Dramatiker dagegen ſich mit ganzer Seele in die Situation des Menſchenlebens verſenkt, ſo daß er ſie wirklich, indem er ſie in ſeiner Vorſtellung ausbildet, ſelbſt erlebt. Er erlebt ſie in zweierlei Richtungen, indem erſtens die dramatiſchen Handlungen in ihrer Entſtehung aus dem Innern der menſchlichen Seele, vom dunkeln Verlangen bis zum reifen Entſchluſſe und der überlegten Ausführung, ſich ſo vollſtändig und ſo naturgemäß darſtellen, als wüchſen ſie aus unſerm eigenen Innern hervor, und indem zweitens auch die Wirkung der Handlungen oder Schickſale der Perſonen auf das theilnehmende Gemüth, innerhalb des Drama's ſelber, dargethan und

auf eine solche Weise ausgeführt wird, daß der Zuhörer sich selbst zu dieser Theilnahme gedrungen und mächtig in den Kreis der dramatischen Ereignisse hineingezogen fühlt. Dieses zweite Mittel die Handlung des Drama's zu vergegenwärtigen war in der Entwickelungszeit dieser Dichtungsart das ungleich wichtigere; und eben darin liegt die Nothwendigkeit des Chors als eines Theilnehmers an den Schicksalen der Hauptpersonen in dem Drama dieser Zeit; womit es wieder zusammenhängt, daß das Drama in seiner Entstehung bei den Griechen sich nicht an die erzählende Poesie anknüpft, sondern aus einer Gattung der lyrischen Dichtkunst hervorbildete. Doch dies werden wir erst weiterhin in nähere Betrachtung ziehn; für jetzt bleiben wir bei dem Ergebniß stehn, daß die dramatische Poesie das Menschenleben — denn nur dies duldet eine dramatische Behandlung, während die Natur sich nur episch und lyrisch auffassen läßt, — mit einer Kraft und Tiefe ergreift, wie es keine andere Gattung der Poesie vermag.

Denken wir uns einmal aus einer Zeit, in welcher die dramatische Darstellung zu einer alltäglichen geworden ist, in ein Zeitalter zurück, dem diese Gattung der Poesie noch ganz unbekannt war: so müssen wir gestehen, daß eine besondere Kühnheit des Geistes in dieser Schöpfung liegt. Während der Aöde bis dahin nur von Göttern und Heroen als erhabneren Wesen nach Hörensagen gesungen hatte, nun auf einmal hinzutreten und sich selbst als den Gott oder Heros anzukündigen, dazu gehörten ohne Zweifel bei einer Nation, die auch in ihren Ergötzungen fest an bestimmten Sitten hing wie die Griechische, ganz besondre und singuläre Umstände. Freilich liegt in der menschlichen Natur viel, was zum Drama treibt, die allgemeine Nachahmungslust, die so gern fremde Personen im äußeren Wesen nachmacht, die kindliche Lebhaftigkeit, womit ein von seinem Gegenstand ergriffner Erzähler die vernommene

oder auch nur gedachte Rede einer Perſon gerade ſo, als wenn ſie eben geſprochen würde, anführt: allein von dieſen zerſtreuten Elementen des Drama's iſt noch ein großer Schritt bis zum wirklichen Drama; und es ſcheint, daß keine Nation vor und außer der Griechiſchen dieſen Schritt gethan hat. Die Literatur des Alten Teſtaments enthält Erzählungen mit eingeflochtenen Reden und Geſprächen, wie das Buch Hiob, lyriſche Gedichte, welche in einem dramatiſchen Zuſammenhang ſtehen, wie das Hohelied Salomons, aber wir finden in dieſer Literatur keine Erwähnung eigentlicher Schauſpiele; die dramatiſche Poeſie der Indier gehört erſt einer Zeit an, in welcher die Griechiſche Kultur bereits mit der Indiſchen in nahe Verbindung gekommen war; und die ſogenannten Myſterien des Mittelalters beruhen auf einer, wenn auch ſehr dunkel gewordnen, Ueberlieferung aus dem Alterthum. Im Alterthum ſelbſt gelangt die dramatiſche Poeſie, beſonders die Tragödie, nur in einer einzigen Stadt, in Athen, zur Reife; ſie kommt auch hier nur an wenigen Feſten einer einzigen Gottheit, des Dionyſos, zum Vorſchein, während epiſche Rhapſodieen und lyriſche Geſänge bei verſchiednen Anläſſen vorgetragen werden konnten. Alles dies iſt unbegreiflich, wenn die dramatiſche Poeſie ihren Grund in einer bloßen Laune und Willkühr der Menſchen gehabt hätte. Genügte Nachahmungsluſt, Gefallen am Verſtecken der wirklichen Perſon hinter einer Maske dazu, ſo würde das Drama gerade eben ſo häufig in dem Leben der Völker vorkommen, wie jene Eigenſchaften unter den Menſchen verbreitet ſind.

Einen befriedigendern Aufſchluß über die Entſtehung des Drama's muß die Verbindung geben, worin es mit dem Gottesdienſt, und zwar des Bacchus, ſteht. Der Griechiſche Götterdienſt enthält überhaupt eine Menge dramatiſcher Elemente; die Götter wurden ja in ihren Tempeln wohnend, an ihren

Feſten theilnehmend gedacht; es erſchien nicht als unziemliche Verwegenheit ſie durch menſchliche Perſonen in ihren Handlungen darzuſtellen. So repräſentirte ein edler Delphiſcher Knabe den Apollon beim Kampfe mit dem Drachen und der darauf folgenden Flucht und Sühnung; ſo wurde in Samos die Ehe des Zeus und der Hera beim Hauptfeſt der Göttin dargeſtellt; und die Eleuſiniſchen Myſterien waren, nach dem Ausdrucke eines alten Schriftſtellers [1]) ſelbſt, ein „myſtiſches Drama," worin die Geſchichte der Demeter und Kora von Prieſtern und Prieſterinnen wie ein Schauſpiel aufgeführt wurde: nur wahrſcheinlich bloß durch mimiſche Handlungen, denen höchſtens einzelne bedeutungsvolle Sprüche ſymboliſcher Art und dazwiſchen geſungene Hymnen zur Erläuterung dienten. Auch der Bacchusdienſt enthielt ſolche mimiſche Darſtellungen, wie an den Antheſterien in Athen die Frau des zweiten Archon, welche den Titel Königin führte, dem Dionyſos in geheimnißvoller Feier als Braut verlobt und wie bei öffentlichen Aufzügen der Gott ſelbſt durch einen Menſchen dargeſtellt wurde [2]). An dem Böotiſchen Feſte der Agrionien wurde Dionyſos entflohen gedacht und in den Gebirgen geſucht; zugleich verfolgte ein Prieſter, der ein dem Dionyſos feindliches Weſen bedeutete, mit einem Beile eine Jungfrau, die eine der Nymphen, welche die Begleitung des Gottes bilden, vorſtellte. Dieſer Feſtgebrauch, der von Plutarch öfter erwähnt wird, iſt die Wurzel des ſchon von Homer erwähnten Mythus von der Verfolgung des Dionyſos und ſeiner Nährerinnen durch den wüthenden Lykurgos. Aber der Bacchusdienſt hat eine Eigen-

[1]) Klemens von Alexandrien Protrept. p. 12. Pott.

[2]) Ein ſchöner Sklave des Nikias ſtellte bei einer ſolchen Gelegenheit den Dionyſos dar, Plutarch. Nik. 3. Vergl. die Beſchreibung der großen Bacchiſchen Pompa unter Ptolemäos-Philadelphos bei Athenäus V, p. 196 ff.

ſchaft, durch die er mehr als irgend ein andrer geeignet war die Wiege des Drama's und insbeſondere der Tragödie zu werden: die damit verbundene enthuſiaſtiſche Begeiſterung. Er iſt, wie wir oben ſchon (Kap. 2) bemerkten, hervorgegangen aus einer leidenſchaftlichen Theilnahme an den Ereigniſſen der Natur im Lauf der Jahreszeiten, insbeſondere an dem Kampfe, den die Natur gleichſam im Winter durchgeht, um in erneuter Blüthe im Frühjahr hervorzubrechen: daher die Feſte des Gottes in Athen und anderwärts alle in den Monaten, die dem kürzeſten Tage am nächſten liegen, gefeiert wurden [1]). Die Stimmung dieſer Feſte war urſprünglich die, daß die begeiſterten Theilnehmer den Gott wirklich in den Ereigniſſen der Natur angegriffen, getödtet oder dem Tode nah, fliehend und errettet, wiederauflebend oder zurückkehrend, ſiegend und herrſchend wahrzunehmen glaubten und alle Feſtfeiernden dieſe traurigen und freudigen Ereigniſſe eben ſo empfanden, als wenn ſie dadurch unmittelbar berührt und ergriffen würden. Nun verſchwand freilich, bei den großen Veränderungen, welche die Griechiſche Religion in Zuſammenhang mit der Bildung der Nation erlitten hat, aus den Gemüthern das Bewußtſein, daß die Leiden und Wonnen, welche beklagt und bejauchzt wurden, ſich in der Natur vor den Augen der Menſchen begaben; man faßte auch den Bacchus ganz als ein perſönliches, menſchenartiges, für ſich exiſtirendes Weſen; aber es blieb doch immer

---

[1]) In Athen folgen die Monate ſo aufeinander: Poſeideon, Gamelion (früher Lenäon), Anthefterion, Elaphebolion; dieſe enthielten, nach Böckh's unbeſtreitbarer Beweisführung, die Bacchusfeſte: Kleine oder ländliche Dionyſien, Lenäen, Antheſterien, große oder ſtädtiſche Dionyſien. In Delphi waren die drei Wintermonate dem Dionyſos heilig (Plutarch de EI ap. Delphos c. 9.) und das große Feſt der Trieterika wurde in der Zeit des kürzeſten Tages auf dem Parnaß gefeiert.

dieſe begeiſterte Theilnahme am Dionyſos und ſeinen Schickſalen wie gegenwärtigen Ereigniſſen. Der Schwarm untergeordneter Naturweſen, welche den Bacchus umgaben, die Satyrn, Panen, Nymphen, in denen das Leben des Naturgottes gleichſam ſich in die Vegetation und Thierwelt verzweigt und in eine Mannigfaltigkeit ſchöner oder bizarrer Formen auflöſt, blieben der Griechiſchen Phantaſie immer gegenwärtig und man brauchte nicht ſehr aus dem gewöhnlichen Kreiſe von Vorſtellungen herauszugehen, um in einſamer Wald- und Felſengegend die Tänze anmuthiger Nymphen mit den kecken Satyrn wie mit Augen zu ſchauen und ſich ſelbſt in Gedanken hineinzumiſchen. Das innre Verlangen mit dem Gotte ſelbſt in Gemeinſchaft zu kämpfen, zu leiden und zu ſiegen, welches alle Bacchusverehrer erfüllte, fand an dieſen untergeordneten Weſen eine bequeme Stufe, um ſich zur Nähe des Dionyſos emporzuſchwingen; der bei Bacchusfeſten ſehr weit verbreitete Gebrauch das Koſtüm von Satyrn anzunehmen entſpringt eben aus dieſem Verlangen, nicht aus bloßer Begierde ſeinen Muthwillen unter einer Maske freier auslaſſen zu können, in welchem Falle unmöglich aus den Chören ſolcher Satyrn ein ſo ernſtes, pathetiſches Spiel, wie die Tragödie, hätte hervorgehen können. Es iſt das Verlangen aus ſich herauszugehen, ſich ſelbſt fremd zu werden und dadurch in einer wunderbaren Welt der Phantaſie mitzuleben, welches in tauſend Aeußerungen bei dem Bacchusfeſte hervorbricht, in jenem Färben der Körper mit Gyps, Ruß, Mennig und allerlei rothen und grünen Pflanzenſäften, in dem Umlegen von Bocks- und Rehfellen um die Lenden, dem Behängen des Geſichts mit großen Blättern von allerlei Gewächſen ſtatt eines Bartes, endlich in dem Anlegen ordentlicher Masken von Holz, Baumrinde und andern Stoffen und eines vollſtändigen Koſtüms einer beſtimmten, eben dieſem Reiche der Einbildung angehörenden Perſon.

So begreift man, nach unſerer Meinung, wie ſich ohne alle willkührliche Fiktion aus der Begeiſterung des Bacchus-Cultus das Drama als ein Stück der feſtlichen Verehrung des Gottes hervorbilden konnte. Wir wollen nun die Art der Hervorbildung nach beſtimmten glaubwürdigen Zeugniſſen näher in Betracht ziehen. Eine allgemeine Ueberlieferung der alten Gelehrten iſt, daß die Tragödie, ſo wie die Komödie, urſprünglich ein Chorgeſang war [1]). Es iſt ein Faktum von unerſchöpflicher Wichtigkeit für die Geſchichte der dramatiſchen Poeſie, daß der lyriſche Theil, der Geſang des Chors, der urſprünglichſte Beſtandtheil war. Die Handlung, das Schickſal des Gottes wurde vorausgeſetzt oder nur durch den Opfergebrauch ſymboliſch angedeutet; der Chor drückte ſeine Empfindungen darüber aus. Dieſer Chorgeſang gehörte in die Klaſſe des Dithyrambos; Ariſtoteles ſagt, die Tragödie ſei ausgegangen von den Vorſängern des Dithyrambos [2]). Der Dithyrambos war, wie wir oben (Kap. 14.) geſehen haben, ein begeiſtertes Lied auf den Dionyſos, das früher ohne ſtrenge Ordnung von trunkenen Genoſſen eines Feſtmahls geſungen, aber ſeit Arion (um Olymp. 40.) regelmäßig von Chören aufgeführt wurde. Der Dithyrambos konnte ſo viel verſchiedne Stimmungen und Empfindungen ausdrücken, als der Cultus und Mythus des Bacchus anregte; es gab fröhliche, jauchzende Dithyramben, die den Beginn des Frühjahrs feierten, aber aus ſolchen konnte die Tragödie, nach ihrem ganzen ernſten und düſtern Charakter, unmöglich hervorgehen. Der Dithyramb, aus welchem die Tragödie erwuchs, drehte ſich um die Leiden des Dionyſos,

[1]) Eine Stelle ſtatt vieler: Euanthius de tragoedia et comoedia c. 2. Comoedia fere vetus, ut ipsa quoque olim Tragoedia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatus nunc consistens nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat.

[2]) Ariſtot. Poet. 4. ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.

wie die merkwürdige Nachricht des Herodot deutlich merken läßt, daß in Sikyon in der Zeit des Tyrannen Kleiſthenes (gegen Olymp. 45, 600 v. Chr.) tragiſche Chöre aufgetreten ſeien, welche ſtatt des Dionyſos den Heros Adraſt wegen ſeiner Leiden verherrlicht hätten; Kleiſthenes habe dieſe Chöre dem Cultus des Dionyſos zurückgegeben [1]). Man ſieht alſo, daß es damals nicht allein tragiſche Chöre gab, ſondern auch, daß deren Darſtellungen bereits von Dionyſos auf Heroen übertragen worden waren, nämlich ſolche, die durch ſchwere Leiden und Drangſale dazu geeignet waren. Hierin liegt ja überhaupt der Grund, warum mitunter Dithyramben [2]), und hernach die Tragödie in der Regel, von Dionyſos auf Heroen und nicht auf andere Götter des Griechiſchen Olympos übertragen wurden: darin nämlich, daß dieſe über den Wechſel der Schickſale, den Gegenſatz von Freud' und Leid, erhaben ſind, welchem dagegen Dionyſos und die Heroen gleichmäßig unterliegen. Mit jenem chronologiſchen Datum des Herodot ſtimmt es ſehr gut, daß der berühmte Dithyrambiker Arion (um Olymp. 40, v. Chr. 580.) nach dem Zeugniß alter Grammatiker die „tragiſche Weiſe" (τραγικὸς τρόπος) erfunden haben ſoll, worunter offenbar dieſelbe Abart des Dithyrambos verſtanden wird, welche in Sikyon in Kleiſthenes Zeit gebräuchlich war. Auch bekommt dadurch die Tradition von einem alten, den Atheniſchen Dramatikern der Zeit nach vorangehenden, Sikyoniſchen Tragiker Epigenes einigen Credit; man erräth aus den verworrenen und zum

---

[1]) Herodot V, 67. . . τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέοντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χορούς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε. Man mag ἀπέδωκε überſetzen: er gab ſie zurück, oder: er gab ſie als etwas ihm Gebührendes, ſo kommt die Sache auf daſſelbe hinaus.

[2]) Von Simonides gab es einen Dithyramben „Memnon," den Strabo XV. p. 728 citirt. Vgl. Plutarch de mus. 10.

Theil corrupten Notizen über ihn, daß er zuerſt die Tragödie von Dionyſos auf andere Perſonen übertragen haben ſollte.

Dürfen wir es wagen uns von jener alten dem Bacchuscult noch ganz angehörenden Tragödie eine nähere Vorſtellung zu entwerfen: ſo berechtigen uns die Worte des Ariſtoteles, „daß die Tragödie von den Vorſängern des Dithyramb ausgegangen ſei," ein beſonderes Hervortreten der Chorführer bei dem Ganzen anzunehmen. Dieſe werden, es ſei nun als Repräſentanten des Dionyſos ſelbſt, oder als Boten aus der Umgebung des Gottes, die Gefahren, welche dem Gotte drohten, und deren endliche Abwendung oder Ueberwindung erzählt und der Chor dabei ſeine Empfindungen, wie über eine gegenwärtige Sache, kundgethan haben. Der Chor betrachtete ſich dabei ſelbſt als einen dem Dionyſos angehörenden Schwarm und gerieth dadurch von ſelbſt in die Rolle der Satyrn, die nicht bloß bei luſtigen Abenteuern, ſondern auch bei allerlei Kämpfen und traurigen Schickſalen die Begleiter des Dionyſos, und eben ſo geeignet waren Furcht und Schrecken auszudrücken, wie Luſt und Behagen. Daß die älteſte Tragödie den Charakter eines Satyrſpiels gehabt habe, verſichern Ariſtoteles und viele Grammatiker, und gerade dem Arion, der den tragiſchen Dithyrambus erfunden haben ſoll, wird auch die Einführung von Satyrn in dieſe Dichtungsgattung zugeſchrieben. Man hat auch ſchon im Alterthum den Namen der Tragodia oder des Tragos-Geſanges davon abgeleitet, daß die Sänger ſelbſt als Satyrn Aehnlichkeit mit Böcken gehabt hätten; jedoch konnte aus einer bloßen Verwandtſchaft in der Bildung, wie ſie doch nur in ziemlich entferntem Grade zwiſchen Satyrn und Böcken ſtattfindet, ſchwerlich ein Eigenname für dieſe Art der Poeſie entſtehen; ungleich wahrſcheinlicher iſt es, daß dieſe Art von Dithyramben urſprünglich um das brennende Opfer eines Bockes aufgeführt wurde, deſſen Zuſammenhang mit dem Inhalte der

älteſten Tragödie tiefer eingehenden mythologiſchen Erörterungen vorbehalten bleiben muß aufzuklären.

So weit war alſo die Tragödie ſchon bei den Doriern, die ſich darum auch als die Erfinder dieſer Gattung betrachteten, gediehen; alle weitere Entwickelung gehört den Athenern an, während bei den Doriern ſich noch lange jenes lyriſche Spiel erhalten zu haben ſcheint. In Athen nun waren ohne Zweifel auch eine Zeitlang tragiſche Dithyramben derſelben Art, wie in Korinth und Sikyon, geſungen worden, und zwar in dem Bacchusheiligthum Lenäon und an dem Feſte der Lenäen, indem daran ſich alle ächten Ueberlieferungen über die Urſprünge der Tragödie anknüpften [1]). Auch wurden die Lenäen gerade in der Zeit gefeiert, wo man in andern Gegenden von Griechenland die Leiden des Dionyſos beklagte. An den Lenäen ging daher auch in ſpäterer Zeit, als die dramatiſchen Spiele an drei Bacchusfeſten des Jahres gehalten wurden, die Tragödie der Komödie voraus und folgte unmittelbar auf den Feſtzug; an den großen Dionyſien aber, ſo wie an den kleinen,

[1]) Wir beſeitigen hiebei ganz die vielverbreiteten und ſchon von Horaz angenommenen Vorſtellungen von der Erfindung der Komödie bei der Weinleſe, den mit Hefen beſchmierten Geſichtern, dem Karren, mit dem Theſpis auf dem Lande von Attika herumzog u. ſ. w.: indem alles dies auf einer Uebertragung der Urſprünge der Komödie auf die Tragödie beruht. Dieſe hat ſich (ſ. Kap. 27) wirklich an den ländlichen Dionyſien oder dem Weinleſefeſt entwickelt; Hefenſänger (τρυγῳδούς) nennt noch Ariſtophanes ſeine eignen Kunſtgenoſſen, aber niemals die tragiſchen Dichter und Schauſpieler; die Karren paſſen nicht zu dem Dithyrambos, der von einem ſtehenden Chor geſungen wird, ſondern zu einem Zuge, wie er bei der älteſten Komödie vorkam; auch hatte man bei mehreren Feſten den Gebrauch von Wagen herab Spott- und Schimpfreden auszuſtoßen (σκώμματα ἐξ ἁμαξῶν). Nur durch völlige Beſeitigung dieſes Irrthums, der auf einer leicht zu begreifenden Verwechſelung beruht, iſt es möglich die älteſte Geſchichte des tragiſchen Drama's mit den beſten Zeugniſſen, insbeſondere des Ariſtoteles, in Einklang zu bringen.

war die Komödie, die ſich an ein großes Gelage anſchloß, das Erſte, und die Tragödie folgte[1]). Hier ſoll ſchon vor den Neuerungen des Thespis, wenn der Chor ſich um den Altar des Dionyſos aufgeſtellt hatte, ein Einzelner aus dem Chor von dem neben dem Altar befindlichen Opfertiſch (ἐλεός) herab dem Chor geantwortet, das heißt wohl im Geſange das ihm mitgetheilt haben, was die Empfindungen anregte und leitete, die der Chor in ſeinen Liedern ausdrückte.

Darüber ſind indeß die Alten einig, daß erſt mit Thespis die Tragödie zu einem Drama wird, und auch durch ihn nur zu einem ſehr einfachen. Thespis war es, der in Peiſiſtratos Zeit (Olymp. 61, 536 v. Chr.) den großen Schritt that mit der bis dahin ganz dem Chor überlaſſenen Darſtellung, die höchſtens einen Wechſel und eine Entgegnung im Geſange zuließ, eine förmliche Mittheilung durch Rede zu verbinden, die ſich von der Rede des gemeinen Lebens nur durch metriſche Gebundenheit und einen höhern Stil unterſchied, und zu dieſem Zwecke dem Chore eine einzelne Perſon beizugeben, den erſten Schauſpieler[2]). Nun ſcheint freilich ein Schauſpieler nach den Begriffen, die man ſich vom ausgebildeten Drama abgezogen hat, ſo gut wie keiner; erwägt man indeß, daß dieſer eine Schauſpieler nach dem feſten Gebrauche des alten Drama's in demſelben Stücke hinter einander verſchiedene Rollen ſpielte, wozu die linnenen Masken, welche Thespis einführte, von

---

[1]) Nach den ſehr wichtigen Angaben über die Stücke dieſer Feſte, die ſich in den Urkunden bei Demoſthenes gegen Midias finden. Von den Lenäen heißt es: ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί, von den großen Dionyſien: τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί, von den kleinen Dionyſien im Peiräeus: ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί.

[2]) ὑποκριτής genannt vom ὑποκρίνεσθαι, d. h. dem Entgegnen auf die Lieder des Chors.

großem Nutzen waren; daß ferner der Chor dieſem einen Schauſpieler gegenüberſtand und durch ſeinen Führer mit ihm ins Geſpräch trat: ſo ſieht man wohl ein, wie eine dramatiſche Handlung durch dieſe zwiſchen die Chorgeſänge eingefügten Reden eingeleitet, fortgeführt und zum Schluſſe gebracht werden konnte. Nehmen wir z. B. unter den Stücken, deren Titel uns überliefert werden [1]), den Pentheus: ſo konnte dieſer eine Schauſpieler, wenn er hintereinander als Dionyſos, König Pentheus, Bote und Agaue (Pentheus Mutter) auftrat und bald Vorſätze und Entſchlüſſe, bald Erzählungen von den Vorgängen, die ſich nicht ſichtbar vorſtellen ließen, wie die Tödtung des Pentheus durch die unglückliche Mutter, bald triumphirende Freude über die vollführte That, ausſprach: er konnte in der That den weſentlichen Inhalt des Mythus, wie er in Euripides Bacchen dargelegt iſt, nicht ohne ergreifende Scenen zur Erſcheinung bringen. Boten und Herolde werden dabei immer eine Hauptrolle geſpielt haben, wie ſie ja auch in der vollkommnern Tragödie noch ſehr weſentliche Perſonen ſind, und die Reden im Ganzen gegen die Chorgeſänge, denen ſie zur Motivirung dienten, nur kurz geweſen ſein. Die Perſonen des Chors ſtellten in dem Spiele des Theſpis wahrſcheinlich oft Satyrn, oft aber auch andere Perſonen vor, denn ſo lange das Satyrdrama ſich nicht zu einer beſondern Gattung ausgeſchieden hatte, muß die Weiſe deſſelben mit der der Tragödie noch verſchmolzen geweſen ſein. Auch waren die Tänze des Chors damals noch eine Hauptſache, wie überhaupt die ältern Tragiker eben ſo gut Tanzlehrer und, nach unſrer Weiſe zu ſprechen, Balletmeiſter vorſtellen mußten wie Dichter und Muſiker. In Ariſtophanes Zeit, in der man ſchwerlich noch ein

[1]) Die Leichenſpiele des Pelias oder Phorbas, die Prieſter, die Jünglinge, Pentheus.

Stück des Theſpis auf die Bühne brachte, wurden doch die Tänze des Theſpis von Liebhabern des alten Stils in der Orcheſtik mit Vorliebe getanzt[1]). Damit ſteht es in Verbindung, daß nach Ariſtoteles Bemerkung die älteſten Tragiker im Dialog den langen trochäiſchen Vers (den Tetrameter trochaicus) mehr anwandten, als den iambiſchen Trimeter; jener war zu einer lebhaften tanzartigen Geſtikulation beſonders geeignet[2]). Beide Versmaße hat übrigens die Tragödie nicht erfunden, ſondern ſich nur von Archilochos, Solon und den andern Dichtern dieſer Klaſſe (Kap. 11) angeeignet und ihnen durch die Art der Behandlung den erforderlichen Charakter gegeben; wahrſcheinlich nahm die Tragödie zuerſt den lebhaften affektvollen trochäiſchen Vers und die Komödie den kräftigen, raſchen, zu Spott- und Streitreden geſchaffnen iambiſchen Vers in Beſchlag, und erſt allmälig wurde auch dem letztern, beſonders durch Aeſchylos, die Form gegeben, in welcher er das richtige Maß für die ernſte und würdevolle Rede der Heroen zu ſein ſchien[3]).

Auch bei Phrynichos, dem Sohn des Polyphradmon, von Athen, welcher ſeit Olymp. 67, 1, v. Chr. 512, auf der Attiſchen Bühne in hohem Anſehn ſtand, herrſcht durchaus das lyriſche Element über das dramatiſche. Auch er hatte nur den einen Schauſpieler des Theſpis, wenigſtens ſo lange als Aeſchylos nicht mit ſeinen Neuerungen Beifall gefunden hatte, aber benutzte ihn natürlich hintereinander zu verſchiednen Rollen, namentlich auch zu weiblichen. Phrynichos war der erſte,

---

[1]) Ariſtophan. Weſpen 1479.

[2]) Dies beſtätigt auch die Stelle aus Ariſtoph. Frieden 332. Vgl. oben.

[3]) Die Fragmente, welche man unter Theſpis Namen hat, ſind freilich in iambiſchen Trimetern, aber dieſe gehören gewiß den von Heraklides Ponticus unter Theſpis Namen gedichteten Stücken an. S. Diogen. Laert. V, 92.

welcher weibliche Rollen, die nach den Sitten der Alten nie anders als von Männern geſpielt werden konnten, auf die Bühne brachte, worin ein Fingerzeig für den ganzen Charakter ſeiner Poeſie liegt. Das Hauptverdienſt des Phrynichos lag durchaus im Bereich der Orcheſtik, Muſik und Lyrik; wenn wir Werke von ihm übrig hätten, würde er uns wohl mehr als ſeelenvoller Lyriker, als Zögling der Aeoliſchen Schule der Lyrik, erſcheinen, als unter den Meiſtern des Drama's. Seine lieblichen, ſüßen, oft auch klagenden Geſänge waren noch in der Zeit des Peloponneſiſchen Krieges, beſonders bei Leuten nach der alten Mode, ſehr beliebt. Natürlich war bei ihm der Chor noch die Hauptſache; und der eine Schauſpieler mehr dazu da, dem Chor Stoff zum Ausdruck ſeiner Affekte und Gedanken zu geben, als der Chor beſtimmt, die Handlungen auf der Bühne zu unterſtützen. Es ſcheint ſogar, daß Phrynichos den großen dramatiſchen Chor, der urſprünglich dem dithyrambiſchen entſprach, in verſchiedene Abtheilungen mit verſchiednen Rollen gebracht hat, um Abwechſelung und Contraſt in dieſe großen lyriſchen Maſſen zu bringen. So beſtand in dem berühmteſten Stücke des Phrynichos, den **Phöniſſen**, welche er wahrſcheinlich Olymp. 75, 4, v. Chr. 476, auf die Bühne brachte und worin er die Großthaten Athens im Perſerkriege verherrlichte[1]), der Chor zwar einerſeits, wie der Name des Stücks anzeigt, aus Phönicierinnen, Jungfrauen aus Sidon und andern Städten der Gegend, die an den Perſiſchen

[1]) Ueberliefert iſt, daß Phrynichos Olymp. 75, 4, für einen tragiſchen Chor, den Themiſtokles als Choreg ausgerüſtet hatte, ein Stück dichtete; daß es die Phöniſſen geweſen, worin Phrynichos beſonders Themiſtokles Verdienſte geltend machte, iſt eine Combination von Bentlei, aber eine ſehr wahrſcheinliche. Unter den Titeln der Stücke des Phr. bei Suidas bezeichnet wahrſcheinlich *Συνεδριοι*, die Zuſammenſitzenden und Berathenden, die Phöniſſen, die ſonſt ganz fehlen würden.

Hof geſchickt worden waren[1]), aber zum andern Theil aus vornehmen Perſern, die in Abweſenheit des Königs über das Wohl des Reiches beriethen. Wir wiſſen nämlich, daß am Anfange dieſes Drama's, das mit Aeſchylos Perſern große Verwandtſchaft hatte, ein königlicher Eunuch und Teppigbreiter (στρώτης) auftrat, die Sitze für dieſen hohen Rath bereitete und ihn ſelbſt ankündigte. Die ernſten Sorgen dieſer Greiſe und die leidenſchaftlichen Klagen der ihrer Väter oder Brüder durch die Seeſchlacht beraubten Phönicierinnen werden einen Contraſt gebildet haben, in dem ein Hauptreiz dieſes Stückes lag. Merkwürdig iſt es, daß Phrynichos mehrmals von mythiſchen Gegenſtänden zu Gegenſtänden aus der Zeitgeſchichte abſchweifte; er hatte ſchon früher in ſeiner „Eroberung von Milet" die Jammerſcenen dargeſtellt, welche Milet, die Tochterſtadt und Verbündete von Athen, bei der Perſiſchen Eroberung nach dem Aufſtande der Jonier (Olymp. 70, 3, v. Chr. 498) betroffen hatten. Herodot erzählt, daß das ganze Theater dadurch bis zu Thränen gerührt worden, aber deſſenungeachtet das Volk den Dichter hernach um eine bedeutende Geldſumme geſtraft habe, „weil er ihnen ihr eignes Unglück vorgeſtellt habe", ein ſehr beachtenswerthes Urtheil der Athener über ein Werk der Poeſie, von der ſie offenbar verlangten in eine höhere Welt erhoben, nicht an die Trübſale der Gegenwart erinnert zu werden.

Neben Phrynichos dichtete für die tragiſche Bühne Chörilos, ein ſehr fruchtbarer und lange Zeit rüſtiger Dichter, da er bereits Olymp. 64. (v. Chr. 524) auftrat und ſich nicht bloß neben Aeſchylos, ſondern auch noch einige Jahre neben Sopho-

[1]) Der Phöniciſche Chor ſang eintretend Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα καὶ δροσερὰν Ἄραδον, wie man aus den Schol. zu Ariſtoph. Weſp. 220. und aus Heſych. s. v. Γλυκερῷ Σιδωνίῳ nach dem codex Venetus bei Schow. ſieht.

kles behauptete. Das Merkwürdigſte iſt wohl von ihm, daß er im Satyrſpiele groß war [1]), welches ſich alſo damals bereits von der Tragödie getrennt haben muß. Indem nämlich die Tragödie von den Gegenſtänden aus dem Kreiſe des Dionyſos immer mehr auf heroiſche Mythen überging und die barocke Manier des alten Bacchiſchen Spiels einer würdevolleren und ernſteren Behandlung wich, war der Chor der Satyrn nicht mehr an ſeiner Stelle. Da man aber in Griechenland jede ältere Form der Poeſie, welche etwas Eigenthümliches und Charakteriſtiſches hatte, neben den daraus hervorgegangenen Arten feſtzuhalten und für ſich zu cultiviren pflegte: ſo wurde nun ein beſonderes Satyrſpiel oder Drama Satyrikon neben der Tragödie ausgebildet und mit derſelben ſo in Verbindung geſetzt, daß in der Regel [2]) drei Tragödien, mit einem Satyr-Drama zum Schluſſe, als ein Ganzes aufgeführt wurden. Dieſes Satyrſpiel iſt nun nichts weniger als eine Komödie, ſondern, wie ein alter Schriftſteller ſie paſſend nennt, eine ſcherzende Tragödie [3]); ſie nimmt ihre Gegenſtände aus demſelben Kreiſe der Abenteuer des Bacchus und der Heroen wie die Tragödie, aber ſpielt dieſelben ſo in das Derbnatürliche hinüber, daß die Anweſenheit und Theilnahme ländlicher, muthwilliger Satyrn ganz paſſend erſchien. Zum Satyrdrama gehören daher Scenen in freier, wilder Natur, Abenteuer von einem gewiſſen grellen Charakter, wo wilde Unholde oder grauſame Tyrannen der Mythologie von wackern Helden oder erfin-

---

[1]) Nach dem Verſe: *Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις.* Vgl. Näke.

[2]) in der Regel — ſage ich — denn wir werden bei Euripides Alkeſtis ſehen, daß auch Tetralogieen vorkommen, die ganz aus Tragödien beſtanden.

[3]) *παίζουσα τραγῳδία* Demetrios de elocut. §. 169. vgl. Horaz A. P. 231.

deriſchen Schlauköpfen überwunden werden, wobei die Satyrn mannigfaltige Empfindungen von Schrecken und Luſt, Abſcheu und Behagen mit aller der Ungebundenheit und Naivetät äußern können, welche dieſen rohen Naturkindern eigen iſt. So waren durchaus nicht alle Mythen und mythiſche Perſonen für das Satyrdrama geeignet; am geeignetſten aber wohl unter allen der ſinnlich kräftige eß- und trinkluſtige Held Herakles, kein Koſtverächter bei der Mahlzeit und Spaßverderber in luſtiger Geſellſchaft, der wenn er bei guter Laune war, ſich auch durch die muthwilligen Neckereien der Satyrn und ähnlicher Geſellen und Kobolde in aller Ruhe und Behaglichkeit ergötzen ließ.

Dieſe Abſonderung und beſondere Geſtaltung des Satyrſpiels wird von alten Grammatikern dem Pratinas von Phlius beigelegt, alſo einem Dorier aus dem Peloponnes, der indeß in Athen als Rival von Chörilos und Aeſchylos, um Olymp. 70, v. Chr. 500, und wohl noch früher auftrat. Er war auch lyriſcher Dichter im Fach der Hyporcheme (Kap. 12), die mit dem Satyrdrama in naher Verwandtſchaft ſtehn [1]); er dichtete auch Tragödien, aber ſein eigenthümliches Verdienſt glänzte im Drama Satyrikon, bei deſſen Ausbildung er wahrſcheinlich einheimiſche Spiele zum Grunde legte. Denn Phlius war Korinth und Sikyon benachbart, wo jene von Satyrn aufgeführte Tragödie des Arion und Epigenes zu Hauſe war. Er vererbte ſeine Kunſt auf ſeinen Sohn Ariſteas, der in demſelben Verhältniſſe, wie der Vater, als Fremder oder Schutzgenoſſe in Athen, neben Sophokles auf der Atheniſchen Bühne ſich großen Ruhm erwarb. Die Satyrſpiele dieſer beiden Phliaſier galten nebſt denen des Aeſchylos als die vorzüglichſten.

[1]) Vielleicht kam ſogar das Hyporchem bei Athen. XIV. p. 617 in einem Satyrdrama vor.

So ſind wir bis auf den Punkt gelangt, wo Aeſchylos die Tragödie wie ein kräftig blühendes Kind empfing, um ſie zur edlen Virago zu erziehen, indem er durch Hinzufügung des zweiten Schauſpielers zuerſt dem dramatiſchen Element die gebührende Entwickelung verſchaffte und zugleich dem ganzen Spiele alle die Würde und Erhabenheit gab, deren es fähig war.

Wir würden nun unmittelbar zu dieſem erſten großen Meiſter der tragiſchen Kunſt fortſchreiten können, wenn es nicht doch erſt nöthig wäre, um ſeine Tragödien richtig aufzufaſſen, ſich eine deutliche Vorſtellung zu machen von der ganzen Erſcheinung dieſes Spiels und den beſtimmten, feſtſtehenden Formen, in welche jedes Erzeugniß des Genies in dieſer Gattung ſich zu fügen hatte. Vieles läßt ſich allerdings ſchon aus der geſchichtlichen Entſtehung des tragiſchen Drama's entnehmen; doch genügt das noch nicht, um ein Aeſchyliſches Stück in ſeiner Darſtellung auf der Bühne und ſeiner innern Einrichtung begreifen zu können.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Ueber die Einrichtung der alten Tragödie.

Es kommt uns alſo darauf an die eigenthümliche Beſchaffenheit der alten Tragödie in ihren feſten, durch das Herkommen und den Geſchmack der Griechen eingeführten Formen deutlich aufzufaſſen.

Die alte Tragödie war etwas ganz andres, als was im Laufe der Zeiten bei andern Völkern daraus geworden iſt: ein Bild des von Leidenſchaften bewegten menſchlichen Lebens, das

seinem Original möglichst in allen kleinen Zügen entsprechen soll. Die alte Tragödie tritt nach ihrer ganzen Erscheinung sehr aus dem gewöhnlichen Leben heraus und hat ein wunderbares idealisches Gepräge.

Zuerst ist zu bemerken, daß, wie die Tragödie und überhaupt das Drama immerfort nur an den Festen des Dionysos auftrat[1]), der Charakter dieser Feste auch immer einen großen Einfluß auf das Drama behauptete. Das Drama behielt eine gewisse Bacchische Färbung; es erschien im Aeußern wie eine Bacchische Feier und Lustbarkeit, und der höhere Schwung, welcher die Gemüther hauptsächlich an diesem Feste ergriff und aus dem alltäglichen Leben herausriß, gab allen Bewegungen der tragischen wie der komischen Muse ein ungewöhnliches Maß von Energie und Feuer.

Das Kostüm der Personen, welche im Trauerspiel auftraten, war sehr entfernt von der freien Natürlichkeit, welche wir in der bildenden Kunst der Griechen zur größten Schönheit ausgebildet finden; es war ein Bacchisches Festkostüm. Ziemlich alle agirenden Personen trugen lange bis zu den Sohlen herabreichende buntgestreifte Gewänder (χιτῶνας ποδήρεις, στολάς) und umgeworfene Oberkleider (ἱμάτια und χλαμύδας) von purpurner oder andern strahlenden Farben, mit allerlei farbigen Besätzen und goldnen Zierrathen, wie man sie als allgemeine Tracht bei Bacchischen Festzügen und Chortänzen zu

[1]) In Athen wurden neue Tragödien an den Lenäen und großen Dionysien — dem glänzendsten Feste, an dem auch die Bundesgenossen Athens und viele Fremde gegenwärtig zu sein pflegten — aufgeführt; an den Lenäen wurden auch alte Tragödien gegeben, nur solche Stücke aber an den kleinen Dionysien aufgeführt. Dies lernt man großentheils aus den Didaskalien, d. h. den Aufzeichnungen über die Siege der lyrischen und dramatischen Dichter als Chorlehrer (χοροδιδάσκαλοι), aus denen durch die gelehrten Forscher des Alterthums Viel in die Commentare der Dichterwerke, besonders die vorausgeschickten **argumenta**, übergegangen ist.

ſehen gewohnt war [1]). Auch der Herakles der Bühne war dem äußeren Anſehn nach nicht der derbe, athletiſche Heros, der den mächtigen Bau ſeiner Glieder nur mit einer Löwenhaut umhüllt hat; ſondern erſchien auch in jener reichen und bunten Tracht, welcher die unterſcheidenden Attribute, wie Keule und Bogen, nur wie eine Zugabe angefügt waren. Auch die Chöre, welche von reichen Bürgern unter der Benennung von Choregen im Namen und Auftrag der Stämme Athens geſtellt waren, certirten unter einander eben ſowohl im Aufwand an Bekleidung und Schmuck, wie in der Trefflichkeit ihrer Leiſtungen in Tanz und Geſang.

Sonſt waren die Chöre, welche aus dem feſtfeiernden Volke hervorgegangen waren und in der Tragödie immer untergeordnete Theilnehmer an der Handlung darſtellten, durch nichts von der gewöhnlichen Menſchengeſtalt unterſchieden [2]); dagegen bedurfte der Schauſpieler, welcher den Gott oder Heros darſtellte, mit deſſen Schickſale der Chor ſich beſchäftigte, auch für den äußerlichen Anblick eine Erhebung über die alltägliche Menſchenbildung. Ein tragiſcher Schauſpieler war ein ſehr fremdartiges und, nach dem ſpäteren Geſchmack der Alten ſelbſt, ſeltſames und ungeheuerliches Weſen [3]). Seine Figur war durch die ſehr hohen Sohlen der tragiſchen Schuhe oder Kothurne, ſo wie auf der andern Seite durch die Verlängerung

---

[1]) Dies ſieht man aus den detaillirten Nachrichten des Pollux IV, c. 18, ſo wie aus Bildwerken, welche Scenen der Tragödie darſtellen, insbeſondere den von Millin herausgegebenen Moſaiken im Vatikan. Description d'une Mosaique antique du Musée Pio-Clementin à Rome, représentant des scènes de tragédies, par A. L. Millin. Paris 1819.

[2]) Der Gegenſatz des Chors und der Bühnenperſonen iſt gewöhnlich der der Homeriſchen λαοί und ἄνακτες.

[3]) Ὡς εἰδεχθὲς καὶ φοβερὸν θέαμα ſagt von einem tragiſchen Schauſpieler Lucian de saltat. c. 27.

der tragiſchen Maske, welche Onkos hieß, um ein nicht unbedeutendes Stück über das gewöhnliche Menſchenmaß hinausgezogen und im Verhältniß dazu an Bruſt und Leib, Armen und Beinen verſtärkt und ausgepolſtert. Es konnte nicht anders ſein, als daß dabei die Geſtalt viel von ihrer natürlichen Beweglichkeit verlor, daß viele leiſere Bewegungen, die, dem Auge kaum merklich, für den aufmerkſamen Zuſchauer doch ſehr viel ſagend ſein können, unterdrückt wurden; dagegen mußte die tragiſche Geſticulation, welche die Alten ſelbſt als einen der wichtigſten Theile der ganzen Kunſt betrachteten, aus ſcharfen gemeſſenen Bewegungen beſtehen, in denen wenig der Laune des Augenblicks überlaſſen werden konnte. Die Griechen hatten bei ihrer Gewohnheit ſtark und lebhaft zu geſticuliren ein auf Natur und Sitte gebautes Syſtem ausdrucksvoller Geſte ausgebildet, das auf der tragiſchen Bühne, im Einklang mit den mächtigen Empfindungen der dargeſtellten Perſonen, zur höchſten Stufe geſteigert erſchien. Damit war nun die Maske im Einklang, die, hervorgegangen aus der Luſt der Bacchiſchen Feſte an Vermummungen aller Art, für die Tragödie ein unentbehrliches Bedürfniß geworden war. Sie verbarg nicht bloß die individuellen Züge des bekannten Schauſpielers und bewirkte, daß man ihn völlig über ſeiner Rolle vergaß, ſondern gab auch ſeinem ganzen Weſen jenes idealiſche Gepräge, das die alte Tragödie überall verlangt. Zwar war die tragiſche Maske nicht abſichtlich unſchön und carikirt, wie die komiſche, aber doch durch den etwas geöffneten Mund, die großen Augenhöhlen, die ſcharfen Züge, in denen jeder Charakter in ſeiner größten Stärke erſchien, die entſchiedene und grelle Färbung des Ganzen geeignet den Eindruck von Weſen zu machen, die von den Neigungen und Empfindungen der menſchlichen Natur in viel höherem Maße ergriffen werden, als es im gewöhnlichen Leben ſtattfindet. Der Verluſt des natür-

lichen Mienenspiels aber war für die alte Tragödie keiner, da dies Mienenspiel weder stark genug sein konnte, um der Vorstellung von einem tragischen Heros zu genügen, noch auch der Mehrzahl der Zuschauer bei der Größe der alten Theater gehörig sichtbar gewesen wäre; und das Unnatürliche, das in der Gleichmäßigkeit der Gesichtszüge bei den verschiedenen Handlungen in einer Tragödie für unsern Geschmack liegt, hat in der alten Tragödie viel weniger zu bedeuten, in welcher die Hauptpersonen, von gewissen Bestrebungen und Gefühlen einmal mächtig ergriffen, durch das ganze Stück in einer gewissen habituell gewordenen Grundstimmung erscheinen. Man kann sich gewiß einen Orest des Aeschylos, einen Aias bei Sophokles, die Medea des Euripides wohl durch die ganze Tragödie mit denselben Mienen denken, aber schwerlich einen Hamlet oder Tasso. Indessen konnten auch zwischen den verschiedenen Akten die Masken so gewechselt werden, daß die nöthigen Veränderungen bewerkstelligt wurden; so kommt offenbar der König Oedipus bei Sophokles, nachdem er sein Unglück erkannt und an sich selbst die blutige Strafe vollzogen, mit einer andern Maske heraus, als der seines Glücks und seiner Tugend allzugewisse Herrscher getragen hatte.

Wir lassen es dahingestellt sein, ob die Masken, wie die Alten angeben, auch zur Verstärkung der Stimme gedient haben; sicher ist indeß, daß auch die Stimme der tragischen Schauspieler einen Grad der Stärke und metallartigen Klangfülle erreicht hat, der eben so viel Uebung wie Naturanlage erforderte. Verschiedene Kunstausdrücke der Alten bezeichnen diesen tief aus der Brust geholten, den weiten Raum des Theaters mit gleichmäßigem Dröhnen erfüllenden Ton, der auch in dem gewöhnlichen Dialog mehr Aehnlichkeit mit dem Gesange hatte, als die Rede des gemeinen Lebens, und in seiner unermüdlichen Stärke und scharfgemessenen rhythmischen Bewegung in der That wie

eine Stimme gewaltigerer und großartigerer Wesen, als diese Erde in der Gegenwart hervorbringt, durch die weiten Räume ertönen mußte [1]).

Ehe wir aber weiter auf die Eindrücke eingehen, welche das Gehör in der alten Tragödie empfing, müssen wir das Bild noch in den Hauptzügen vollenden, welches dem Auge dargeboten wurde, und auf das Local der Darstellung, die Einrichtung des Theaters, so viel Rücksicht nehmen, als der Literaturgeschichte zukommt. Die alten Theater sind steinerne Gebäude, von enormer Größe, darauf eingerichtet, daß die gesammte freie und erwachsene Bevölkerung eines Griechischen Freistaats, wie z. B. die sechszehntausend Athenischen Bürger mit den gebildeteren Frauen und vielen Fremden an der Schau festlicher Spiele Theil nehmen konnten. Diese Schauhäuser waren nicht ausschließlich für die dramatische Poesie bestimmt, es wurden auch andere Chortänze, festliche Züge und Schwärme, allerlei Vorstellungen des öffentlichen Lebens und Volksversammlungen darin veranstaltet; daher wir auch überall in Griechenland Theater antreffen, wiewohl die dramatische Poesie nur ein Erzeugniß von Athen war — aber Vieles im Theaterbau, wie er in Athen ausgebildet und zu seinen gesetzmäßigen Formen gebracht worden war, erklärt sich doch nur aus der Bestimmung für die dramatischen Spiele. Die Athener fingen ihr steinernes Theater im Heiligthum des Dionysos an der Südseite der Burg (τὸ ἐν Διονύσου θέατρον oder auch τὸ Διονύσου θέατρον) zu bauen an, als Olymp. 70, 1, v. Chr. 500, die hölzernen Gerüste zusammengestürzt waren, von denen das Volk bis dahin den Spielen zugeschaut hatte; es muß sehr bald in so weit fertig geworden sein, daß die Meister-

[1]) βομβεῖν, λαρυγγίζειν, besonders ληκυθίζειν· περιᾴδειν τὰ ἰαμβεῖα bei Lucian.

werke der drei großen Tragiker darin aufgeführt werden konnten, wenn auch die architektonische Dekoration in allen Theilen erst später vollendet wurde; in der Zeit des Peloponnesischen Krieges, weiß man, erhielt schon der Peloponnes und Sicilien ausgezeichnet schöne Theater.

Wie das Drama, so geht der ganze Theaterbau von dem Chor aus; dessen Platz ist der ursprünglichste Theil und der Mittelpunkt der ganzen Anlage, um den sich das Uebrige herumbaut. Die Orchestra, welche eine Kreisfläche in der Mitte und zugleich in der Tiefe des ganzen Baues einnimmt, ist aus dem Tanzplatz oder Choros (oben Kap. 3.) der Homerischen Zeit hervorgegangen; ein geebneter, geglätteter Raum, groß und weit genug für freie Tanzbewegungen einer zahlreichen Schaar von Tänzern. Aus dem Altar des Dionysos, um welchen sich der dithyrambische Chor im Kreise bewegte, war eine Erhöhung in der Mitte der Orchestra, die Thymele, geworden, welche dem Chor, wenn er seine feste Stelle eingenommen, zu einem Haltpunkte diente und sich auf mannigfache Weise für die besonderen Zwecke der einzelnen Tragödie, als Grabdenkmal oder Terrasse mit Altären u. dgl., benutzen und einrichten ließ [1]). Der Chor selbst war mit dem Uebergange aus einem lyrischen in einen dramatischen zugleich in seiner ganzen Gestalt verändert worden; als dithyrambischer Kreis-

[1]) Es genügt hier mit einem Worte zu bemerken, daß man von dem alten Attischen Theater genau das spätere in der Macedonischen Zeit in Alexandrien, Antiochien und solchen Städten übliche unterscheiden muß. Hier war die ursprüngliche Orchestra halbirt, und die Hälfte, welche der Bühne zunächst lag, war durch einen Bretterboden zu einer geräumigen Unterbühne gemacht, auf welcher die Mimen oder Planipedarii, so wie musikalische Künstler und Tänzer, auftraten, während die eigentliche Bühne den tragischen und komischen Schauspielern vorbehalten blieb. Diese Abtheilung der Orchestra hieß damals Thymele oder auch Orchestra im engern Sinne.

chor drehte er ſich rund um den in der Mitte befindlichen Altar und war nur für ſich da; als dramatiſcher ſtand er mit den Handlungen der Bühne in Verbindung, wurde durch das auf der Bühne Vorgehende angeregt und mußte nothwendig auch gegen die Bühne Front machen. Darum war der Chor des Drama's nach den alten Grammatikern ein viereckter (τετράγωνος), d. h. ein ſolcher, deſſen Tänzer in ihrem regelmäßigen Stande in Reihen und Gliedern (στίχοι und ζυγά) ſtehend ein Rechteck bildeten. So zog er durch die breiten Seitenzugänge der Orcheſtra (die πάροδοι) in die Mitte derſelben und ſtellte ſich hier zwiſchen der Thymele und der Bühne in regelmäßigen Linien auf. Die Zahl des Chors der Tragödie war aus der Zahl der Chortänzer des Dithyrambus, deren funfzig waren, wahrſcheinlich ſo entſtanden, daß man erſt daraus einen viereckigen Chor, zu achtundvierzig, gebildet und dieſen unter die vier Stücke, die jedesmal zuſammen aufgeführt wurden, getheilt hatte; woraus ſich Vieles erklärt, namentlich wie bei Aeſchylos am Ende der Eumeniden zwei verſchiedene Chöre, die Erinnyen und die Feſtpompa derſelben, zuſammenkommen können [1]). Der Chor des Aeſchylos beſtand darnach aus zwölf Choreuten; er wurde erſt hernach, durch Sophokles, auf funfzehn erhöht; dieſe Zahl war die regelmäßige in den Tragödien des Sophokles und Euripides [2]). In der Stellung der Chortänzer war Alles durch beſtimmte Herkommen geregelt, wobei die Hauptabſicht war dem Publikum den günſtigſten Anblick des Chors

[1]) Auch fällt dadurch ein Licht auf die Zahl des Chors der Komödie, vierundzwanzig. Dies war der halbe tragiſche Chor, da die Komödien nicht zu vier, ſondern nur einzeln, aufgeführt wurden.

[2]) Die Nachrichten der alten Grammatiker über die Einrichtung des Chors im Einzelnen beziehen ſich auf den Chor von funfzehn Perſonen, eben ſo wie die über die Einrichtung der Bühne auf die drei Schauſpieler; man ſieht, daß die Form der Aeſchyliſchen Tragödie obſolet geworden war.

zu gewähren, die besten und am schönsten geschmückten Choreuten am meisten in den Vordergrund zu bringen. Die gewöhnlichen Tanzbewegungen des tragischen Chors waren feierlich und würdevoll, wie es sich für die ehrwürdigen Personen, Matronen, Greise, welche häufig in dieser Gestalt auftreten, nicht anders ziemt; die tragische Tanzweise, Emmeleia genannt, wird als die ernsteste, feierlichste Gattung der Orchestik beschrieben.

Obgleich nun der Chor außer den Gesängen, die er bei leerer Bühne für sich allein sang, auch bald Wechselgesänge mit den Personen der Bühne aufführte, bald auch sich in Unterredung mit eben denselben einließ, so standen doch diese in der Regel wenigstens nicht mit ihm auf gleicher Fläche, sondern auf einer erhöhten Bühne, die sich um ein Bedeutendes über die Orchestra erhob, wiewohl man darüber, wie Orchestra und Bühne aneinander stießen und mit einander in Verbindung gesetzt waren, keineswegs so klar unterrichtet ist, als man wünschen möchte. Es war dadurch gleich für das Auge das Verhältniß der Bühnenpersonen zum Chor angezeigt; jenes Helden der Heroenwelt, deren ganze Erscheinung etwas Großes und Mächtiges behauptete; dieser in der Regel aus Menschen des Volkes gebildet, welche die Ereignisse auf der Bühne mit einem aus schwächerem Stoffe gebildeten und eben dadurch dem zuhörenden Publikum um so verwandteren Gemüthe aufnehmen sollten. Die Bühne der Alten war außerordentlich lang und dabei ohne Tiefe; sie schnitt von dem Kreise der Orchestra nur ein schmales Segment ab, aber erstreckte sich zu beiden Seiten so weit, daß ihre Länge ziemlich den doppelten Durchmesser der Orchestra betrug [1]). Diese Form der Bühne

[1]) Es genügt für Leser, die sich genauer über architektonische Maße und Verhältnisse unterrichten wollen, auf den schönen Plan hinzuwei-

hat ihren Grund in dem ganzen Kunstgeschmacke der Alten und bedingte wieder die Darstellungen des Dramas auf eigenthümliche Weise. Wie die plastische Kunst eine solche Aufstellung von Figuren, in lang auseinandergezogenen Reihen, wie sie für Giebelfelder und Friese geeignet war, vor allem liebte und auch die Malerei der Alten die einzelnen Figuren mit ihren vollständigen Umrissen klar und bestimmt neben einander stellt und nicht so zusammendrängt, daß hintere von vordern großentheils verdeckt werden: so standen auch die Personen der Bühne, die Helden mit ihren Begleitern, die oft ziemlich zahlreich waren, in langen Reihen auf dieser langen und schmalen Bühne; aus der Ferne herbeikommende Personen sah man nicht aus dem Hintergrunde, der Tiefe der Bühne, sondern von der Seite eintreten und oft einen langen Weg auf der Bühne machen, ehe sie in der Mitte derselben mit den dort agirenden zusammentrafen. Das langgezogne Rechteck, welches diese Bühne bildete, war von drei Seiten von hohen Wänden eingefaßt, davon hieß die hintre eigentlich Skene, die schmalen Wände rechts und links Paraskenien; die Bühne selbst wird in genauerem Sprachgebrauch nicht Skene, sondern Proskenion genannt, weil sie vor der Skene liegt. Skene bedeutet eigentlich ein Zelt, eine Baracke; eine solche wurde ohne Zweifel bei den ältesten Versuchen dieses Spiels aus Holz für temporären Gebrauch errichtet, um die Wohnung der Hauptperson, welche der Schauspieler darstellte, zu bezeichnen, aus welcher er auf

sen, welchen Herr Donaldson in dem Supplementbande zu Stuarts Antiquities of Athens London 1830, auf p. 33, gegeben hat; nur dürfen wir nicht unbemerkt lassen, daß die vorspringenden Seitenpartieen des Proscenium's, welche Herr Donaldson mit Hirt angenommen hat, sich durch kein Zeugniß eines Alten und auch durch kein Bedürfniß der dramatischen Spiele der Alten begründen lassen und der dafür in Anspruch genommene Raum vielmehr für die offnen Seitenzugänge der Orchestra (πάροδοι) zu bestimmen ist.

einen freien Raum vor dem Hauſe hervor- und zurücktrat. Indem nun aus dem ſchmalen und dürftigen Aufbau einer ſolchen Hütte die große und architektoniſch reichgeſchmückte Scenenwand wurde, blieb doch ihre Beſtimmung und Bedeutung im Weſentlichen dieſelbe; ſie ſtellte die Wohnung der Hauptperſon oder Hauptperſonen dar, zu welcher das Proſkenion ſich als ein Vorplatz verhielt, der ſich in der Orcheſtra noch mehr erweiterte. So konnte die Skene ein Lager mit dem Zelte der Haupthelden vorſtellen, wie in Sophokles Aias, eine wilde Fels- und Waldgegend mit einer Höhle als Wohnung der Hauptperſon, wie im Philoktet, aber die gewöhnliche Bedeutung und Decoration derſelben war die Fronte eines Herrſcherpalaſtes mit Säulenhallen, Zinnen und Thürmen und allerlei Nebengebäuden, die nach dem ſpeciellen Bedürfniſſe des einzelnen [1]) Stücks mehr oder minder ausgeführt und auf die Bühne vorgerückt ſein konnten. Nicht ſelten war auch die damit ziemlich verwandte Dekoration eines Tempels mit andern Baulichkeiten und Anlagen, wie ſie zu einem Griechiſchen Heiligthum gehörten. Immer aber ſieht man von dieſem Herrſcherhauſe oder Heiligthume nur die Fronte, nicht das Innere; der Geiſt des antiken Lebens, in dem alles Wichtige und Große, alle Haupt- und Staatsaktionen, im Freien und Oeffentlichen vorgehn, auch das geſellige Zuſammenſein der Menſchen mehr in öffentlichen Hallen, auf Märkten und Straßen, als in Zimmern, ſtattfand und das zurückgezogne Thun und Treiben in den Gemächern des Hauſes gar nicht als Gegenſtand der öffentlichen Aufmerkſamkeit in Betracht kommt, verlangt, daß auch die Handlungen der Bühne aus dem Innern des Hauſes heraustreten mußten, und die tragiſchen Dichter waren genöthigt darauf bei der

[1]) Sonſt λογεῖον, früher ὀκρίβας, lateiniſch **pulpitum**, auch **proscenium**.

Erfindung und Anordnung ihrer dramatiſchen Compoſitionen bedeutende Rückſicht zu nehmen. Die heroiſchen Perſonen treten, um ihre Gedanken und Empfindungen Andern mitzutheilen, aus den Pforten ihrer Wohnungen auf einen offnen Vorplatz; von der andern Seite kommt der Chor aus der Stadt oder Gegend, in welcher die Hauptperſonen wohnen, und verſammelt ſich als eine theilnehmende Schaar, zur Berathung und Beſprechung mit den vornehmern Individuen der Bühne, auf einer geräumigern Fläche, die oft einen Marktplatz zu Volksverſammlungen vorſtellt, wie ſie in der monarchiſchen Zeit von Griechenland mit den Fürſtenhäuſern gewöhnlich verbunden waren und auf denen Aufführung von Chortänzen um ſo weniger auffallen konnte, da dieſe Märkte nach der alten Sitte ganz beſonders zu großen Volks-Chören beſtimmt waren und ſelbſt Chöre genannt wurden (Kap. 3). Da einmal die Bühne und das ganze Theater auf dieſe Art von Vorſtellungen eingerichtet waren, ſo mußte auch die Komödie ſich darnach richten, und zwar ſelbſt in denjenigen Phaſen, wo ſie das öffentliche Leben aufgegeben und das häusliche und geſellige Privatleben zum Gegenſtand genommen hatte. In den Nachbildungen der Werke der neuern Attiſchen Komödie, welche wir dem Plautus und Terenz verdanken, ſtellt die Bühne ziemlich lange Strecken von Straßen dar; man unterſcheidet die Häuſer der handelnden Perſonen, dazwiſchen mitunter öffentliche Gebäude, Heiligthümer; Alles iſt vom Dichter mit ſorgfältiger Berechnung und meiſt auch mit ziemlicher Natürlichkeit darauf eingerichtet, daß die Perſonen beim Gehen und Kommen, Eintreten und Austreten, Begegnungen auf der Straße und an den Thüren, gerade ſo viel von ihren Geſinnungen und Vorhaben entdecken, als den Zuſchauern zu wiſſen dienlich und erwünſcht iſt.

Die maſſiven und feſtſtehenden Wände der Bühne hatten beſtimmte Oeffnungen, die, wenn ſie auch in verſchiedenen

Stücken verschieden decorirt wurden, doch immer dieselben blieben. Diese Zugänge zur Bühne hatten ihre bestimmte durchgängige Bedeutung, wodurch bewirkt wurde, daß die Zuschauer im alten Drama Manches schon durch den Augenschein auf den ersten Blick wahrnahmen, was sie sonst aus der Exposition des Stücks allmälig hätten errathen müssen, da die Hilfe, welche unsre Komödienzettel bieten, den Alten ganz fremd war. Dagegen brachten die Zuschauer gewisse Voraussetzungen zu dem, was sie auf der Bühne vorgehen sahen, hinzu, durch welche der Zusammenhang dieser Vorgänge ihnen um Vieles klarer wurde, als es uns jetzt bei dem bloßen Lesen sein kann. Hierzu gehört namentlich die bestimmte Bedeutung, die sich an den Unterschied der rechten und linken Seite anknüpfte. Das Theater von Athen war so an die Südseite des Burgfelsens angebaut, daß man auf der Bühne stehend den größten Theil der Stadt und den Hafen links, das Land Attika aber fast ganz rechts hatte. Davon nahm man den Anlaß ein für allemal festzusetzen, daß der Seiteneingang in den Paraskenien zur rechten Hand eine Ankunft über Land, aus der Fremde, der zur linken aus der Stadt und Nähe bedeuten sollte; die beiden Seitenwände traten überhaupt in das Verhältniß der Richtung nach außen und innen zu einander. Natürlich mußten die untern Seitenzugänge, die auf die Orchestra führten, sich eben so gegeneinander verhalten; doch wurde hier die Parodos zur rechten wenig gebraucht, da der Chor in der Regel aus Personen bestand, die an Ort und Stelle oder in der Nachbarschaft zu Hause waren. Die Hauptwand aber, oder die eigentliche Skene, hatte drei Pforten; die mittelste, welche man die königliche Thür nannte, stellte den Haupteingang zum Palast, zur Wohnung des Herrschers selbst, dar; rechts dachte man sich einen Zugang, der zweckmäßig nach außen gelegt wird, namentlich zu den Gastgemächern, die häufig ein besonderes Ne-

bengebäude der Griechiſchen Häuſer bildeten; links einen mehr nach innen, von dem erſten Anlauf abgelegenen Theil des Hauſes, z. B. ein Heiligthum, ein Gefängniß, die Frauenwohnung u. dergl.

Aber die Alten gingen in den beſtimmten Vorſtellungen, die ſie an das Lokal anknüpften, noch weiter und urtheilten auch gleich nach dem Auftreten über die Rolle des Schauſpielers und deren Verhältniß zum ganzen Drama. Hier kommen wir zu dem Stücke, worin das Griechiſche Drama am meiſten durch ganz beſtimmte Geſetze beſchränkt und in Formen gewieſen erſcheint, die nach unſerm Gefühl ſtarr und beengend erſcheinen. Die alte Kunſt liebt aber überhaupt, wie wir ſchon oft bemerkt haben, in allen Arten von Hervorbringungen ſehr beſtimmte und ſich immer gleichbleibende Formen, die mit der Macht der Gewohnheit ſich des Geiſtes bemächtigen und ihn ſogleich in eine beſtimmte Verfaſſung und Stimmung verſetzen; ſcheinen dieſe Formen die lebendige Schöpferkraft zu beſchränken, dem freien Gange der erfindenden Phantaſie Feſſeln anzulegen, ſo bekommen doch die Werke der alten Kunſt gerade dadurch, daß ſie ein einmal gegebenes Maß, eine vorgeſchriebne Form auszufüllen haben, wenn das geiſtige Leben in ihnen dieſer Form entſpricht, jene eigenthümliche Gediegenheit, in der ſie ſich über die willkührlichen und zufälligen Hervorbringungen des menſchlichen Geiſtes zu erheben und den Werken der ewigen Natur anzunähern ſcheinen, in denen mit der ſtrengſten Geſetzmäßigkeit ein freier Schönheitstrieb harmoniſch zuſammenwirkt. In der dramatiſchen Poeſie erſcheint freilich die äußere Form, welcher ſich das Werk des Genius fügen muß, um ſo ſtrenger und man möchte ſagen eigenſinniger, weil zu den Bedingungen, die in der Wahl der Gedanken, des Ausdrucks, der Versmaße zu erfüllen ſind, nun auch noch die durch das Lokal und Perſonal der Darſtellung gebotenen Beſtim-

mungen hinzukommen. Was nun eben das Perſonal anlangt, ſo zeigen die Alten hierbei den hiſtoriſchen Sinn, der in einer eignen Verbindung von Anhänglichkeit an die einmal gegebenen Formen mit lebhaftem Beſtreben nach weitrer Entwickelung beſteht; der alte Typus wird nie ohne Noth weggeworfen, ſondern durch Erweiterungen, die gewiſſermaßen ſchon in ihm liegen, zur Aufnahme größerer Schöpferkraft fähig gemacht; wodurch die Geſchichte einer Gattung geiſtiger Schöpfungen im Alterthum eine noch größere Aehnlichkeit mit dem Keimen, Wachſen und Blühen organiſcher Naturprodukte bekommt. Wir ſahen, wie vom Chor ſich ein Schauſpieler abſonderte und Theſpis und Phrynichos ſich mit dieſem genügen ließen, aber auf die Art, daß dieſer Schauſpieler alle die Perſonen hintereinander darſtellte, die vor dem Chor und mit dem Chor ſprechend das Ganze der Handlung hervorbringen ſollten. Aeſchylos ſetzte den zweiten Schauſpieler hinzu, um auf der Bühne ſelbſt den Gegenſatz zwei handelnder Perſonen zu gewinnen, da der Chor im Ganzen nur aufnehmend, receptiv erſcheint und, wenn er auch ſeine eignen Verlangen und Beſtrebungen hat, doch zur ſelbſtſtändigen Handlung und Thätigkeit nicht geeignet iſt. Nach dieſer Form können alſo nur zwei ſprechende Perſonen — ſtumme konnten in beliebiger Anzahl hinzugenommen werden — zugleich die Bühne betreten, die jedoch, wenn nur die gehörige Zeit zur Veränderung des Koſtüms gegeben war, beide in andern Rollen wiederkehren können. Derſelbe Schauſpieler in verſchiedenen Rollen eines Stücks erſchien den Alten nicht auffallender, als in verſchiedenen Rollen verſchiedener Stücke, da durch die Maske doch die Perſon des Schauſpielers unkenntlich wurde und die Kunſt die Verſchiedenheit der Charaktere hinlänglich geltend machen konnte. Die Schauſpielkunſt war damals eine Sache, die außerordentliche Naturgaben, Kräfte des Körpers und der Stimme und dabei

eine sehr sorgfältige Bildung und Einübung für dies Geschäft verlangte; es gab in der Zeit der großen Dichter und auch später, als die Schauspieler die Hauptpersonen bei diesen Darstellungen wurden, in Philipps und Alexanders Zeit, immer nur wenige, welche dem Publikum Genüge leisteten; daher suchte man von diesen den möglichsten Vortheil zu ziehen und das Störende, was die Theilnahme ungeschickter, nicht vollkommen gebildeter Schauspieler auch in untergeordneten Rollen immer haben muß und heutzutage so oft hat, ganz zu entfernen. Auch Sophokles wagte nun die Neuerung einen dritten Schauspieler hinzuzunehmen; damit schien für die Tragödie genug gethan, um eine hinlängliche Mannigfaltigkeit und Bewegung in die Handlung zu bringen; ohne jene Einfachheit und klare Faßlichkeit aufzuopfern, welche der Stil der Kunst in den guten Zeiten des Alterthums immer als Hauptsache festgehalten hat. Aeschylos hat diesen dritten Schauspieler in den drei verbundenen Stücken angenommen, dem Agamemnon, den Choephoren und den Eumeniden, die er zuletzt in Athen aufgeführt zu haben scheint; seine andern, früher aufgeführten Stücke sind alle so eingerichtet, daß sie von zwei Schauspielern gegeben werden konnten [1]). Sophokles und Euripides haben sich immer mit diesen drei Schauspielern begnügt, mit Ausnahme eines Stückes, des Oedipus auf Kolonos, der wieder nicht aufgeführt werden konnte, wenn nicht ein vierter Schauspieler zugezogen wurde; die reiche und verflochtene Composition dieses herrlichen Drama's wäre sonst nicht möglich gewesen [2]). Aber Sophokles scheint auch selbst nicht gewagt zu ha-

[1]) Nur der Prolog des Prometheus scheint drei Schauspieler für die Rollen des Prometheus, des Hephästos und des Kratos vorauszusetzen; doch konnte hier noch auf verschiedene Weise geholfen werden, ohne eigentlich einen dritten Hypokriten nöthig zu machen.

[2]) Man müßte denn annehmen, daß die Rolle des Theseus in die-

ben dieſe Neuerung auf die Bühne zu bringen; man weiß, daß der Oedipus auf Kolonos erſt nach ſeinem Tode vom jüngern Sophokles in Scene geſetzt worden iſt.

Aber die Alten legen auf die beſtimmte Zahl und das Verhältniß dieſer drei Schauſpieler zu einander noch mehr Gewicht, als man nach dem bisher Geſagten erwarten könnte. Sie unterſcheiden ſie durch beſondere Kunſtausdrücke als Protagoniſten, Deuteragoniſten, Tritagoniſten. Mit dieſen Ausdrücken werden bald die Schauſpieler ſelbſt nach ihrer Beſtimmung bezeichnet, wie z. B. wenn geſagt wird, der Protagoniſt des Aeſchylos ſei Kleandros, ſein Deuteragoniſt Myniskos geweſen, oder wenn Demoſthenes im Streit mit Aeſchines ſagt, ſolche ſtrenge und grauſame Herrſcher, wie den Kreon in der Antigone, darzuſtellen, ſei gleichſam ein beſonderes Ehrenrecht der Tritagoniſten, weil Aeſchines ſelbſt angeſehenern Schauſpielern als Tritagoniſt gedient hatte; theils unterſcheidet man auch die auf der Bühne auftretenden Perſonen ſelbſt nach dieſen Klaſſen, wie wenn der Grammatiker Pollux berichtet, daß dem Protagoniſten im Drama die Mittelthüre der Bühnenwand zukomme, die zur rechten die Behauſung des Deuteragoniſten und zur linken der dritten Rolle ſei. Der Dichter ſchafft — nach einer für die Geſchichte des alten Drama's wichtigen Stelle eines neuplatoniſchen Philoſophen [1]) — nicht den Protagoniſten, Deuteragoniſten, Tritagoniſten, ſondern er gibt einem jeden dieſer Schauſpieler die ihnen zukommenden Rollen.

ſem Stücke bald von dem Schauſpieler, der die Antigone gab und bald von dem, welcher die Ismene darſtellte, übernommen worden ſei; aber es iſt zehnmal ſchwerer, daß zwei Schauſpieler eine Rolle ganz in gleicher Weiſe, in demſelben Ton und Geiſte, ausführen, als daß ein Schauſpieler mehrere Rollen in gehörig modificirter Weiſe auffaßt.

[1]) Plotin. Ennead. III, L. II, p. 268. Basil. p. 484. Creuzer. Vergl. die Anmerkung von Creuzer Vol. III, p. 153 ed Oxon.

Dieſe und andere Aeußerungen der Alten haben in mancherlei Schwierigkeiten verwickelt, die einzeln nachzuweiſen und zu löſen uns hier zu lange aufhalten würde; es wird beſſer ſein ſogleich eine beſtimmte Anſicht aufzuſtellen, wonach die Bedeutung dieſes Unterſchieds begriffen werden kann. Die alte Tragödie geht von der Darſtellung eines Leidens (πάθος) aus und bleibt ſtets dieſer Beſtimmung treu. Bald iſt es äußeres Leiden, Gefahr und Ungemach, bald mehr inneres, ein ſchwerer Seelenkampf, Bedrängniß des Gemüths: immer aber iſt es ein Leiden, im weiteſten Sinne des Worts, welches die Theilnahme an der Vorſtellung hauptſächlich in Anſpruch nimmt. Diejenige Perſon nun, deren Schickſal dieſe Theilnahme erweckt, die als äußerlich oder innerlich bedrängt erſcheint, die am meiſten pathetiſche Perſon — im alten Sinne des Worts — iſt der Protagoniſt. In den vier Dramen, welche bloß zwei Schauſpieler vorausſetzen, iſt der Protagoniſt leicht zu unterſcheiden, im Prometheus der gefeſſelte Titane ſelbſt, in den Perſern die um das Schickſal des Heers und Reiches geängſtete Atoſſa, in den Sieben Eteokles, den des Vaters Fluch zum Brudermord treibt, in den Schutzflehenden der flüchtige, eine neue Heimat ſuchende Danaos. Der Deuteragoniſt iſt in dieſer Form des Dramas nicht leicht der Urheber der Leiden der Hauptperſon; dies iſt eine außerhalb ſtehende Gewalt, welche in dieſen Stücken nicht zum Vorſchein kommt, ſondern er dient nur auf verſchiedene Weiſe, bald durch freundliche Theilnahme, bald durch widrige Meldung die Aeußerungen der Empfindungen der Protagoniſten hervorzurufen, wie z. B. im Prometheus der Okeanos, die Io und der Hermes alle vom Deuteragoniſten gegeben werden. Auch der Protagoniſt kann in andern Rollen wieder erſcheinen; doch concentrirten die Tragiker gerade bei dieſem Schauſpieler gern alle Kraft und Thätigkeit auf eine Rolle. Tritt nun ein Tritagoniſt hinzu, ſo dient dies nun in

der Regel dazu, die Leiden und Drangſale des Protagoniſten zu motiviren und herbeizuführen; ſelbſt am wenigſten pathetiſch und das Mitgefühl anſprechend iſt er doch der Anlaß von Situationen, durch die das Mitleid und Intereſſe für die Hauptperſon am meiſten erregt wird. Dem Deuteragoniſten fallen dann die Rollen zu, in denen mit einer höhern Wärme der Empfindung ſich doch nicht die Kraft und Tiefe verbindet, die dem Protagoniſten zukommt, ſchwächere Charaktere von leichterem Blut und minderem Schwunge des Geiſtes, die Sophokles den Hauptperſonen gern als eine Folie zur Hervorhebung ihrer vollen Stärke beigibt; wiewohl auch dieſe eine eigenthümliche Schönheit und Erhabenheit des Charakters entwickeln können. So beruht die Abſtufung dieſer drei Gattungen von Rollen im weſentlichen auf dem Grade, in welchem eine Rolle Mitleid und Sorge zu erwecken und überhaupt das Mitgefühl der Zuſchauer für ſich zu gewinnen beſtimmt iſt. Man wird finden, wenn man die Titel der Stücke der drei Tragiker überblickt, daß ſie, wenn ſie nicht vom Chor hergenommen ſind oder den Mythus ganz allgemein bezeichnen, immer diejenige Perſon, an welche ſich ein ſolches Intereſſe knüpft, namhaft machen. Antigone, Elektra, Oedipus als König und Verbannter, Aias, Philoklet, Deianeira, Medea, Hekabe, Jon, Hippolytos u. ſ. w., ſind entſchieden Protagoniſten-Rollen [1]).

---

[1]) Eine weitere Erörterung dieſes Thema's, das zu vielen Unterſuchungen über den Bau der einzelnen Tragödien führen kann, würde hier nicht an ihrer Stelle ſein. Wir wollen indeß von einigen Stücken die Eintheilung der Rollen, die uns die wahrſcheinlichſte ſcheint, angeben. In Aeſchylos erhaltener Trilogie muß dabei die Aufgabe ſein dieſelbe Rolle durch alle drei Stücke demſelben Schauſpieler zu conſerviren:

Agamemnon. Protag. Agamemnon, Wächter, Herold.
Deuter. Kaſſandra, Aegiſth.
Tritag. Klytämneſtra.

Nun war es das Streben der alten Kunst die Bedeutung und Würde der einzelnen Personen, die sie miteinander gruppirt, gleich durch die Stellung, die sie einnehmen, zu veranschaulichen und dem Auge ein symmetrisches Bild zu bieten, welches der Idee von der Handlung, welche vorgestellt wird, entsprach. Der Protagonist als die Person, um deren Schicksal sich Alles dreht, muß die Mitte der Bühne einnehmen, Deuteragonist und Tritagonist traten von den Seiten auf ihn zu. Darum hielt man den Gebrauch fest den Protagonisten in seiner Hauptrolle niemals zu einer der beiden Nebenthüren der Bühnenwand, sondern nur zur mittlern heraustreten zu lassen: kommt er aber aus der Fremde, wie Agamemnon und Orest bei Aeschylos, so geht er doch hernach durch die mittlere Thüre in das Innre des Palastes, der seine Wohnung ist. Bei dem Deuteragonisten und Tritagonisten mußten durch die lokale Bedeutung, welche den beiden Nebenthüren beigelegt wurde, manche Schwierigkeiten entstehen; indessen könnte man, wenn hier Raum zu so detaillirten Erörterungen wäre,

---

Choephoren.	Protag.	Orest.
	Deuter.	Elektra, Aegisth, Evangelos.
	Tritag.	Klytämnestra, Wärterin.
Eumeniden.	Protag.	Orest.
	Deuter.	Apollon.
	Tritag.	Pythias, Klytämnestra, Athena.

Von Sophokles können die Antigone und der König Oedipus als Beispiel dienen:

Antigone.	Protag.	Antigone, Teiresias, Eurydike, Evangelos.
	Deuter.	Ismene, Wächter, Haemon, Bote.
	Tritag.	Kreon.
Oedip. Tyr.	Protag.	Oedipus.
	Deuter.	Priester, Jokaste, Diener, Evangelos.
	Tritag.	Kreon, Teiresias, Bote.

auch an mehren Beispielen zeigen, wie die tragischen Dichter allen diesen äußeren Bedingungen zu genügen wußten.

Veränderungen der Scene sind in der alten Tragödie nur sehr selten nöthig. Die alte Tragödie ist so eingerichtet, daß die Reden und Verhandlungen, welche die Hauptsache darin bilden, recht gut an einem Flecke, und zwar in der Regel auf dem Vorplatz eines königlichen Hauses, vorgehen können; die Handlungen, welche stumm vorgenommen werden, bei denen es nicht auf Entwickelung von Gedanken und Empfindungen, sondern auf das bloße äußere Thun ankommt, wie Eteokles Bruderkampf, Agamemnons Ermordung, Polynices Bestattung durch die Antigone u. dergl. werden hinter oder außer der Bühne gedacht und auf der Bühne nur erzählt. Daher die Rolle der Boten und Herolde in der alten Tragödie so bedeutend ist. Die Dichter hatten dabei nicht bloß den von Horaz geltend gemachten Grund [1]), den Augen der Zuschauer blutige Schauspiele und unglaubliche Ereignisse, die erzählt weniger Abscheu und Zweifel erregten, zu entziehen, sondern den weit tiefer liegenden, daß überhaupt die äußere That es niemals ist, an welche das Interesse der alten Tragödie zunächst gebunden ist. Das Drama, welches einer Tragödie jener Zeit zum Grunde liegt, ist ein innres, geistiges; die Ueberlegungen, Entschlüsse, Empfindungen, geistige Thaten, die sich durch die Rede vollkommen ausdrücken lassen, werden auf der Bühne entwickelt; für die äußere That selbst, die in der Wirklichkeit meist stumm ist oder sich wenigstens nicht selbst durch Worte vollständig explicirt, bleibt immer fast das epische Mittel der Erzählung das einzige. Zweikämpfe, Schlachten, Ermordungen, Opfer, Bestattungen u. dergl., Alles, was in der Mythologie mit der Kraft der Hand vollbracht wird, geht, auch wenn

[1]) Horaz A. P. 180 ff.

es ohne große Schwierigkeit geschehen konnte, nicht auf, sondern hinter der Bühne vor. Scheinbare Ausnahmen, wie Prometheus Fesselung und Aias Selbstmord auf der Bühne, sind keine wirklichen, sondern bestätigen die Regel, da nur um der eigenthümlichen psychischen Zustände willen, in denen Prometheus als Gefesselter und Aias vor der Selbstentleibung sich befinden, die äußern Thaten auf die Bühne gezogen werden. Im Ganzen war auch schon das Kostüm der tragischen Schauspieler nur auf nachdrücklichen Redevortrag, aber nicht auf äußere Handlungen berechnet. Die sonderbar verlängerte und ausstaffirte Gestalt der tragischen Histrionen hätte bei Kämpfen und andern gewaltsamen Handlungen ungeschickt und oft beinah possirlich aussehn müssen [1]; vom Erhabenen zum Lächerlichen war hier nur ein Schritt, den die alte Tragödie sich zu thun sorgfältig hütete.

So behauptete die alte Tragödie mehr aus innern Gründen, als aus Gehorsam gegen eine äußere Regel, mit wenig Ausnahmen die Einheit des Ortes und bedurfte daher auch keiner Einrichtung zur gänzlichen Veränderung der Bühnendecoration, wie sie erst im römischen Theater aufkam [2]. In Athen genügten zu den nöthigen Veränderungen die in den Ecken der Bühne aufgestellten Periakten, Maschinen von der Form eines dreiseitigen Prismas, welche durch schnelle Umdrehung eine andere Fläche als vorher zeigen und dadurch nach der einen Seite, wo man sich die Fremde dachte, eine andere perspektivische Aussicht gewähren, nach der Seite der Heimat aber einen einzelnen näherliegenden Gegenstand verändern konnten. Dadurch konnte z. B. in Aeschylos Eumeniden die Versetzung

---

[1] Es war nach Lucian, Somnium sive Gallus 26, lächerlich anzusehn, wenn Jemand mit dem Kothurn fiel.

[2] Die scena ductilis und versilis.

aus dem Heiligthum von Delphi nach dem Heiligthum der Pallas auf der Burg von Athen bewerkstelligt werden. Eine größere Veränderung geht nirgends in den erhaltenen Trauerspielen vor sich; wo verschiedene aber nahezusammenliegende Lokale vorkommen, kann die so sehr in die Länge gezogene Bühne sie recht gut befassen, zumal da die Griechen im Theater keine getreue und ausführliche Nachbildung der Wirklichkeit verlangten, sondern schon eine geringe Andeutung genügte ihre leicht bewegliche Phantasie in die gewünschte Thätigkeit zu setzen. In Sophokles Aias stellt die Hälfte der Bühne zur linken Hand das Griechische Lager vor; das Zelt des Aias, das sich in der Mitte der Bühne befinden muß, schließt den rechten Flügel dieses Lagers ab; nach der Rechten sieht man eine einsame Waldgegend mit einer Aussicht nach dem Meer hin; hier tritt Aias auf, als er sich den Tod gibt, wobei er den Zuschauern sichtbar erscheint, aber vom Chor, der sich in den Seitenräumen der Orchestra befindet, lange nicht gesehen werden kann.

Dagegen mußte die alte Tragödie einem andern unabweislichen Bedürfnisse, das sich eben nur bei einer solchen Auffassung des Lokals einstellen konnte, zu genügen suchen. Die Sache ist die. Das Proscenium oder die Bühne stellt einen offnen Raum unter freiem Himmel vor; was sich hier begibt, geschieht öffentlich, selbst bei vertraulichen Mittheilungen ist immer die Anwesenheit von Zeugen zu fürchten. Nun war es aber doch mitunter unumgänglich nothwendig den Zuschauern eine Scene zu zeigen, die in das Innre des Hauses gebannt war, namentlich wenn der Plan und die Idee des Stückes eine sogenannte tragische Schau, d. h. ein lebendes Bild, worin eine ganze Reihe ergreifender Gedanken zu einer Anschauung zusammengedrängt war, verlangte. Solche höchst ergreifende Schauspiele sind bei Aeschylos die Klytämnestra mit blutigem

Schwerte über den Leichen des Agamemnon und der Kaſſandra, mit dem Badegewand in den Händen, in das ſie den unglücklichen Gemahl verwickelt, und in dem folgenden Drama derſelben Trilogie Oreſt ganz an derſelben Stelle, wo noch daſſelbe Badegewand hängt, aber jetzt über den Leichen des Aegiſth und der Klytämneſtra, oder bei Sophokles Aias mitten unter den Thieren, die er in ſeinem Wahnſinn ſtatt der Fürſten des Griechiſchen Heeres geſchlachtet, in tiefe Melancholie über das verſunken, was er in dieſer Geiſtesverwirrung vollbracht hat. Man ſieht leicht, daß es nicht die Thaten ſelbſt ſind, die in ihrer Vollbringung dargeſtellt werden, ſondern die Zuſtände, die aus der vollendeten That hervorgehn, die als Gegenſtände der Reflexion und Empfindung vor die Augen des Chors und der Zuſchauer gerückt werden mußten. Solche Gruppen, in deren Wahl und Anordnung man das ganze plaſtiſche Genie der Epoche eines Phidias wiedererkennt, auf die Bühne zu bringen und ſomit das Innere der hinter der Scene verborgenen Wohnungen zu einem Aeußern zu machen, dazu dienten die Maſchinen, die man Ekkyklema und Exoſtra nannte, weil bei der einen gerollt, bei der andern geſchoben wurde, Maſchinen, deren Einrichtung genau nachweiſen zu wollen bei den ſpärlichen Angaben der Grammatiker vermeſſen wäre, deren Wirkung aber aus dem Zuſammenhange der alten Tragödien ſelbſt deutlich erhellt. Die Flügelthüren eines Palaſtes oder Kriegszeltes fliegen auf und in demſelben Augenblick ſteht ein inneres Zimmer mit ſeinen Decorationen vollkommen ſichtbar und hell auf der Bühne und bleibt hier ſo lange als Mittelpunkt der dramatiſchen Handlung ſtehen, bis der weitere Fortſchritt derſelben verlangt es eben ſo wieder verſchwinden zu laſſen, wie es erſchienen war. Man kann darauf rechnen, daß alle dieſe räumlichen Darſtellungen nichts weniger als roh und geſchmacklos waren, ſondern dem Schönheitsſinne und der Phan-

taſie jener Zeit gemäß waren, zumal in der letzten Zeit des Aeſchylos und während der Laufbahn des Sophokles, als die denkenden Mathematiker Anaxagoras und Demokritos ſich für die Zwecke der Bühne mit der Perſpektive zu beſchäftigen angefangen hatten und aus der Decorations-Malerei des Agatharchos ſich ein eigner Zweig dieſer Kunſt [1]) entwickelte, der mehr, als bis dahin geſchehen war, ſich auf die täuſchende Nachbildung des Körperlichen durch Licht und Schatten legte.

Auch das Maſchinenweſen, wodurch Geſtalten aus der Tiefe heraufgehoben, andere durch die Lüfte geführt, Blitz und Donner nachgebildet werden u. dgl., war in der Zeit der drei großen Tragiker für ihre Zwecke hinlänglich vervollkommnet. Aeſchylos Stücke, beſonders ſein Prometheus, beweiſen, daß ihm nicht mit Unrecht eine beſondere Vorliebe vorgeworfen worden zu phantaſtiſchen Erſcheinungen, geflügelten Wagen und ſeltſamen Hippogryphen, auf denen göttliche Weſen, wie Okeanos und ſeine Töchter, auf die Bühne hereinſchwebten.

So glauben wir das Bild der Griechiſchen Tragödie, wie es ſich den Augen im Raume darſtellte, in ſeiner eigenthümlichen Größe und plaſtiſchen Regelmäßigkeit, in allen Haupttheilen vorgeführt zu haben. Aber eben ſo nöthig iſt, ehe wir eine Würdigung der einzelnen Tragiker unternehmen können, die Grundform der Griechiſchen Tragödie, wie ſie in der Zeitfolge erſcheint, mit andern Worten, den allgemeinen Plan der Zuſammenſetzung aus verſchiedenen Beſtandtheilen, in Betracht zu ziehen, da auch darin ſehr Vieles iſt, das ſich nicht aus dem allgemeinen Begriff vom Schauſpiel, ſondern nur aus der beſtimmten geſchichtlichen Entſtehung der Griechiſchen Tragödie erklärt.

Die alte Tragödie beſteht aus einer Verbindung von Lyrik und dramatiſcher Rede, welche man auf verſchiedene Weiſe

[1]) *σκηνογραφία* oder *σκιαγραφία* genannt.

zerlegen kann. Man kann den Chor den Schauspielern, man kann das Gesungene dem Gesprochenen, die lyrischen Elemente den eigentlich dramatischen entgegensetzen. Die fruchtbarste Eintheilung wird man indeß gewinnen, wenn man — nach Anleitung des Aristoteles [1]) — zuvörderst den vielstimmigen Gesang unterscheidet von dem Gesange und den Reden Einzelner. Der erstere kommt natürlich nur dem Chor, die zweiten sowohl dem Chor als den Schauspielern zu. Die vollstimmigen Lieder des Chors haben eine eigne und bestimmte Bedeutung für das Ganze der Tragödie. Sie heißen Stasimon, wenn sie der Chor auf seiner bestimmten Stelle, mitten in der Orchestra, absang, und Parodos, wenn sie vom Chor, während er durch die Seitenzugänge der Orchestra einzog oder sich sonst nach der Stelle begab, wo er sich in seiner gewöhnlichen Ordnung aufstellte, gesungen wurden. Der Unterschied der Parodos von den Stasima besteht hauptsächlich darin, daß jene öfter mit großen Massen von anapästischen Systemen, die besonders geeignet waren bei einem Zuge oder Marsche vorgetragen zu werden, beginnen, oder solche Systeme zwischen die lyrischen Gesänge eingeschoben werden. Was aber die Bedeutung dieser Lieder anlangt, so wird in ihnen die Lage der handelnden Personen und die Handlung selbst zum Gegenstand der Betrachtung gemacht und die Stimmung, in welche ein theilnehmendes und wohlwollendes Gemüth dadurch versetzt wird, ausgesprochen. Die Parodos motivirt dabei zugleich das Eintreten und die Theilnahme des Chors an der Sache, während die Stasima diese Theilnahme in den verschiedenen wechselnden Gestalten, welche der Fortschritt der Handlung mit sich bringt, entwickeln. Wie der Chor im Ganzen nach einem treffenden Ausdrucke den idealischen Zuschauer darstellt, dessen Be-

[1]) Poetik 12.

und Aeolische Lyrik für ihre ausnehmend mannigfachen Weisen benutzen, sie auch in der Zusammensetzung von Reihen und Versen sehr verschiedene Gesetze beobachten, die deutlich zu machen ein tieferes Eingehn in alle Feinheiten der Theorie der Metrik fordern würde.

Durch die Ruhepunkte, welche diese vollstimmigen Chorgesänge gewähren, zerfällt die Tragödie in die schon angegebenen Abschnitte, Prologos, Epeisodien und Exodos. Zahl, Länge und Einrichtung dieser Abschnitte lassen eine erstaunende Mannigfaltigkeit zu; kein äußeres Maß, etwa wie es Horaz vorschreibt [1]), zwängt hier die natürliche Entfaltung des dramatischen Plans in bestimmte Gränzen. Je nachdem eine Handlung viele Stufen erreicht, die eine Betrachtung über die menschlichen Neigungen oder Schicksalsgesetze, die in den Ereignissen walten, hervorrufen, treten mehr oder weniger solcher Chorgesänge ein. Dies hängt wieder von der dramatischen Handlung und der Zahl der darauf einwirkenden Personen ab. Derselbe Sophokles hat verflochtene Tragödieen mit vielen Stufen der Handlung und vielen Rollen der einzelnen Schauspieler gedichtet, wie die Antigone, die in sieben Akte zerfällt, und einfache, worin die Handlung nur wenige, recht sorgfältig ausgeführte Stadien durchläuft, wie den Philoktet, der nur ein Stasimon enthält und also mit Einschluß des Prologos aus drei Akten besteht. Lange Theile einer Tragödie können ohne einen solchen Ruhepunkt verlaufen und mithin einen Akt bilden. In Aeschylos Agamemnon ist der ahnungsvolle Chorgesang [2]) vor den Weissagungen der Kassandra das letzte Stasimon; diese Weissagungen treffen mit ihrer Erfüllung durch Agamemnon's

---

[1]) A. P. 299. Neve minor, neu sit quinto productior actu Fabula, quae posci vult et spectata reponi.

[2]) V. 975—1032 Dindorf.

Tod so nahe zusammen und die dadurch hervorgebrachte Aufregung hat so wenig von innerer Befriedigung in sich, daß für kein Stasimon mehr Platz ist. In Sophokles Oedipus auf Kolonos tritt der erste gemeinsame Chorgesang, also die Parodos in dem obigen Sinne, erst nach der Scene ein, in welcher Theseus dem Oedipus Aufnahme und Schutz in Attika zugesagt hat[1]); bis dahin hat der Chor, zwischen Abscheu vor dem Fluchbeladenen und Mitleid mit dem Hartgeprüften schwankend, erst Vieles von ihm fürchtend, dann Großes von ihm hoffend, sich selbst in einer unruhigen Bewegung befunden und durchaus nicht die Ruhe und Sammlung gewinnen können, um ein höheres Walten auf irgend eine Weise in der Sache zu erkennen.

Was aber die Zusammensetzung der Epeisodien oder Akte anlangt, so kann sich hier Lyrisches mit dem Dramatischen auf eine viel innigere Weise verbinden als in den bis jetzt behandelten Chorgesängen. Ueberall, wo die Rede nicht den Zwecken des Verstandes dient, sondern Empfindungen ausdrückt, von den Impulsen lebhafter Gemüthsbewegungen hervorgetrieben wird, wird sie lyrisch und zum Gesange. Solche Gesänge, die nicht zwischen den Stufen der Handlung stehn, sondern selbst in die Handlung eingreifen, indem sie den Willen des Handelnden bestimmen, können den Bühnen-Personen, dem Chor, oder endlich beiden angehören: nur daß dabei nirgends an vollstimmigen Chorgesang zu denken ist. Die dritte Art von solchen Gesängen ist ursprünglich die bedeutendste und wichtigste, welche gewiß schon in der alten lyrischen Tragödie ihre Stelle hatte.

Der Name dieser gemeinschaftlichen Gesänge von Büh-

[1]) V. 668—719 Dindorf. Dies Lied heißt die πάροδος des Oedipus auf Kolonos bei Plutarch an seni sit gerenda respubl. 3.

nen- und Chorperſonen iſt Kommos, welches eigentlich ſo viel wie planctus, Todtenklage, bedeutet; die Klage um einen Todten oder Schwerleidenden iſt alſo die Grundform, von der dieſe Art von Liedern ausgeht. Auch bleibt Ausdruck der lebhafteſten Theilnahme an Leiden immer der Hauptinhalt des Kommos, wiewohl ſich damit auch der Zweck zu einer That anzuſpornen oder überhaupt einen Entſchluß zur Reife zu bringen verbinden kann. Oft nehmen die Kommen bedeutende Theile einer Tragödie ein, beſonders bei Aeſchylos, wie in den Perſern[1]) und Choephoren[2]); dieſe großen Gemälde von Trauer und Drangſal, äußerer oder innerer Bedrängniß, ſind ein Hauptſtück der ältern tragiſchen Kunſt; hier haben auch die großen Syſteme künſtlich verflochtener Strophen und Antiſtrophen ihren Sitz, die bei der Darſtellung durch die Tanzbewegungen der ſich entſprechenden Perſonen des Chors und der Bühne die Klarheit und Wirkung erhielten, die wir beim bloßen Leſen nothwendig vermiſſen. Eine Abart des Kommos bilden die Scenen, wo die eine Partei in lyriſcher Aufregung erſcheint, die andre aber ihre Gedanken in gewöhnlicher Geſprächsform kundthut, woraus ein Kontraſt erwächſt, der ſchon bei Aeſchylos ſehr ergreifende Scenen bildet, wie im Agamemnon[3]) und den Sieben gegen Theben[4]). Aber der Chor kann auch in ſich von mannigfachen, lebhaften Gefühlen beſtürmt ein lyriſches Geſpräch führen, woraus eine eigne Art von Chorgeſängen entſteht, worin man an dem Abgebrochenen, bald ſich

---

[1]) Aeſchylos Perſer V. 907—1076. Die ganze Exodos iſt ein Kommos.

[2]) Aeſchylos Choephoren V. 306—478.

[3]) Aeſchylos Agamemnon V. 1069—1177, wo die lyriſche Aufregung allmälig von der Kaſſandra auf den Chor übergeht.

[4]) Aeſchylos Sieben gegen Theben V. 369—708, ziemlich durch das ganze Epeiſodion. Vgl. Hiketiden V. 346—437.

Wiederholenden, bald Widerſtreitenden der Aeußerungen leicht die verſchiedenen Stimmen erkennt. Größere Geſänge der Art, in welchen alle oder viele Stimmen des Chors unterſchieden werden, finden ſich bei Aeſchylos, wo auch die alten Erklärer darauf aufmerkſam gemacht haben [1]); die folgenden Tragiker haben ſolche Chorgeſänge wohl nur in Verbindung mit Kommen angewandt und laſſen nur wenige einzelne Stimmen aus dem ganzen Chor hervortreten [2]). Wenn der Chor nicht mit einem vollſtimmigen Geſange, den er in geordneten Reihen ſingt, ſondern in zerſtreuten Linien, mit einem von verſchiedenen Stimmen vorgetragenen, einem Kommos verwandten Liede zuerſt die Orcheſtra betritt: ſo muß man eine doppelte Parodos unterſcheiden, eine kommatiſche, welche dies ungeordnete Eintreten begleitet, und eine dem Staſimon ähnliche, welche der Chor zuerſt in ſeiner regelmäßigen Ordnung vorträgt; ſo findet es ſich z. B. in Aeſchylos Eumeniden und Sophokles Oedipus auf Kolonos [3]). Dann haben die Tragiker noch einzelne kleinere Chorlieder eingeſtreut, welche die Alten ausdrücklich von den Staſima unterſcheiden [4]) und auf welche die Benennung

---

[1]) S. die Scholien zu Aeſchylos Eumen. 139 und zu den Sieben 94. Beiſpiele der Art ſind Eumen. V. 140—177, V. 254—275, V. 777—792, V. 836—846. Sieben g. Th. V. 77—181. Hiketiden V. 1019—1074. Die Ausgaben bezeichnen dieſe einzelnen Stimmen häufig durch Hemichorien: aber die Trennung des Chors in zwei Hälften, διχορία bei Pollux, tritt nur unter beſtimmten ſeltenen Umſtänden ein, wie bei Aeſchyl. Sieben 1066. Sophokles Aias 866.

[2]) Wie bei Sophokles Oedipus auf Kol. V. 117 ff. Euripides Ion V. 184 ff.

[3]) In Aeſchylos Eumeniden bezeichnet der Ausdruck χορὸν ἄφωμεν. V. 307, dieſe regelmäßige Aufſtellung des Chors.

[4]) S. die Scholien zu Sophokl. Trachin. 205. Aehnliche Lieder Aias 693. Philokt. 391. 827.

Hyporchemata paßt[1]): Lieder, die eine begeisterte Empfindung schildern und mit ausdrucksvollen, lebhaften Tänzen, von andrer Art, als die gewöhnliche ernste Emmeleia, verbunden waren; solche Tanzlieder hat besonders Sophokles an passender Stelle eingelegt, um eine an der Stelle herrschende, gewöhnlich bald wieder verschwindende Empfindung recht stark zu markiren[2]). Auf der andern Seite fallen auch den Bühnenpersonen für sich lyrische Parthieen zu, welche man im Allgemeinen ἀπὸ σκηνῆς nannte und die entweder dialogisch zwischen mehrere Personen vertheilt sind oder von einzelnen vorgetragen werden. Solche längere Arien, Monodieen genannt, in denen eine Person, in der Regel der Protagonist des Dramas, sich ihren leidenschaftlichen Empfindungen mit völliger Hingebung überläßt, sind ein Hauptstück in den Tragödien des Euripides[3]). Da mit dem freien Erguß und schwer zu regelnden Gange solcher leidenschaftlichen Expectorationen das Gesetz der Wiederkehr bestimmter musikalischer Tonweisen und Rhythmen nicht übereinstimmt: so verschwindet hier allmälig immer mehr das Antistrophische und es treten die ungebundenen, nach Art der spätern Dithyramben ins Endlose schweifenden Rhythmengefüge ein, welche man ἀπολελυμένα nannte. Das künstliche System regelmäßiger Formen, welchem die alte und besonders

---

[1]) Welche bei Tzetzes, περὶ τραγικῆς ποιήσεως, Cramer Anecdot. T. III, p. 346, vorkommt.

[2]) Die Hyporcheme lassen sich aber schwerlich von den kommosartigen Chorliedern trennen, da auch hier schwerlich der ganze Chor sich zugleich bewegte und sang. In den kommatischen Liedern in Aeschylos Sieben g. Th., wie besonders in dem ersten, V. 78—108, stellte ein Tänzer Teleστes, wahrscheinlich als Hegemon des Chors, durch mimischen Tanz die geschilderten Kriegsscenen dar. Athenäus I, p. 21.

[3]) Aristophanes sagt von ihm, Frösche 944, daß er die Tragödie ἀνέτρεφεν μονῳδίαις Κηφισοφῶντα μιγνύς, welcher Kephisophon sein Hauptschauspieler war. Vgl. auch Frösche 874.

gerade die ältere Kunst durchweg die Aeußerungen von Gefühl und Leidenschaften unterwirft, wird hier gleichsam von dem übermächtigen Drange der menschlichen Affekte und Triebe gesprengt und eine Art von Naturfreiheit hergestellt.

Was aber das Detail der rhythmischen Formen anlangt, so genügt für unsern Zweck zu bemerken, daß auch für diese Gesänge einzelner Personen des Chors und der Bühne die ganze frühere Lyrik benutzt werden konnte, wie für die Stasima; nur daß im Ganzen diejenigen Formen, deren Charakter Gravität und Feierlichkeit ist, nur in den Liedern des ganzen Chors anwendbar gefunden wurden und dagegen in diesen Einzelgesängen leichtere, mehr bewegte und zum Ausdruck der Leidenschaft und des Affekts geeignete Versmaße herrschten. Die aus Pindar bekannten Rhythmen der Dorischen Tonart werden daher nur in den Stasima, nicht in Kommen und Gesängen ἀπὸ σκηνῆς gefunden, wo auch nie eine Stelle ist, in welcher diese Tonart ihren Charakter behaupten könnte[1]). Dagegen sind die Dochmien[2]) in ihrer raschen Bewegung und der scheinbaren Antipathie ihrer Elemente recht geeignet die heftigste Aufregung des Gemüths zu malen; die große Mannigfaltigkeit der Formen, die aus ihnen entwickelt werden können, bietet sich eben so zum Ausdrucke stürmender Unruhe wie tiefer Schwermuth; die Tragödie hat keine Form, die ihr eigenthümlicher und für ihr ganzes Wesen bezeichnender wäre. Ein fester Unterschied in den metrischen Formen der Kommen und der Bühnengesänge ist nicht ersichtlich; nur wissen wir durch Aristoteles, daß

---

[1]) Zwar sagt Plutarch de musica 17, daß selbst τραγικοὶ οἶκτοι, d. h. νόμοι, früher nach dorischer Tonart gesetzt wurden; aber das muß auf die Tragiker vor Aeschylos gehen.

[2]) Die Grundform ist bekanntlich ⏑ – – ⏑ –: eine antispastische Composition, bei welcher die Arsen des iambischen und trochäischen Theils zusammenschlagen.

gewisse Tonarten den Personen der Bühne eigenthümlich waren, weil in ihrem Charakter eine besondre Energie des Charakters oder des Pathos lag, die den handelnden und leidenden Helden und Heldinnen, aber nicht dem bloß mitfühlenden Chor angemessen schien [1]).

Alle die bis jetzt beschriebenen Lieder sind eigentlich musikalischer Art, was die Alten μέλη nennen; sie wurden zur Begleitung von Instrumenten, unter denen bald die Cither und Lyra, bald die Flöten vorherrschen, eigentlich gesungen. Andere Stücke gehören zu jenen Mittelarten zwischen Gesang und simpler Rede, von denen wir bei dem rhapsodischen Vortrag des Epos (Kap. 4), der Elegie (Kap. 10), dem Jambus gesprochen haben. Die anapästischen Systeme, welche bald vom Chor, bald von Bühnenpersonen, aber in der Regel bei einer schreitenden Bewegung, beim Kommen oder Gehen, Geleiten und Begrüßen, angestimmt werden, erinnern an die Spartanischen Marschlieder (Kap. 14); man kann sie sich kaum nach bestimmten Melodieen und doch nicht als gewöhnliche Rede vorgetragen denken. Die ältere Tragödie theilt sie in großen Massen, als ein Stück der Parodos, dem in Reih und Glied einziehenden Chore zu. Hexameter werden von Bühnenpersonen einigemal bei wichtigen Verkündigungen und ernsten Ueberlegungen recitirt, wo die eigenthümliche Würde und Gravität dieses majestätischen Versmaßes von Wirkung war [2]). Selbst die gewöhnlichen trochäischen Verse, welche zum Dialog verwandt wurden, ließen doch einen höhergestimmten Vortrag und namentlich eine lebhafte tanzartige Gestikulation zu, wie wir bereits oben bemerkt haben.

---

[1]) Aristoteles Problem. XIX, 48.

[2]) S. Sophokles Philokt. 839. Euripides Phaeton, Fragm. e cod. Paris. S. 65.

So kommen wir zu dem Theile der Epeisodien, in welchem nicht, wie in den bisher betrachteten, die Empfindung, sondern der Verstand vorwaltet, welcher im Dienste des Willens die äußern Dinge sich dienstbar zu machen und die Vorstellungen andrer Wesen nach den eignen zu bestimmen sucht. Dies Element war ursprünglich das unbedeutendste; erst allmälig hat sich aus der bloßen Erzählung die Mannigfaltigkeit von Redegattungen gebildet, welche die Tragödie aufweist. Der Chor macht auch hier keinen Gegensatz gegen die Bühnenpersonen; er ist selbst wie ein Schauspieler; es versteht sich aber von selbst, daß er die Gespräche, die er mit den Bühnenpersonen führt, mit Ausnahme weniger Fälle[1]) nicht vielstimmig führen kann, sondern nur durch seinen Führer; nur selten und auch nur bei Aeschylos findet man, daß die Choreuten unter sich verhandeln, wie im Agamemnon, wo die zwölf Personen des Chors wie zwölf Schauspieler ihre Stimmen abgeben[2]), oder im Verhältniß zu einer Bühnenperson ihre Meinung einzeln in der Form des Dialogs äußern[3]). In der Anordnung des Dialogs ist wieder das große Streben nach Regelmäßigkeit und Symmetrie hervorstechend, das die alte Kunst charakterisirt; die entgegengesetzten Meinungen und Willensrichtungen, die mit einander in Conflikt kommen, werden auch in der Länge ihrer Aeußerungen wie auf einer Wage gegen einander abgewogen, um am Ende durch einen stärkeren Abschluß das Zünglein nach einer Seite überschlagen zu lassen; daher die oft mit so großer Kunst durchgeführten Scenen, wo Vers auf Vers wie

---

[1]) Wie Aeschyl. Pers. V. 154: *Χρεὼν αὐτὴν πάντας μύθοισι προσαυδᾶν.*

[2]) Aeschylos Agamemnon V. 1346—1371. Die drei vorhergehenden trochäischen Verse, wodurch die Berathung eingeleitet wird, sprechen ausschließlich die drei Ersten des Chors.

[3]) Aeschylos Agamemn. V. 1047—1113.

Schlag auf Schlag trifft, welche man Stichomythieen nennt, und wieder andere, wo zwei und mitunter auch mehrere Verse auf dieselbe Art einander gegenübergestellt werden. Selbst ganze Scenen aus Dialog und lyrischen Partieen bestehend werden zuweilen wie Strophen und Antistrophen in ihrer Länge und Eintheilung gegen einander abgemessen [1]).

Das Versmaß dieser Theile der alten Tragödie war, wie schon bemerkt, früher vorzugsweise der trochäische Tetrameter, welcher in den erhaltenen Werken der vollkommnern tragischen Kunst nur in Reden, die von lebhafterem Affekt erfüllt sind, und in vielen Tragödien gar nicht eintritt. Aeschylos Perser, wahrscheinlich die älteste Tragödie, die wir besitzen, hat auch noch am meisten trochäische Partieen. Dagegen wurde der iambische Trimeter, den Archilochos zur Waffe des Zorns und Spottes geschaffen, durch sinnvolle Aenderungen in der Behandlung desselben, welche die Grundform unverändert ließen, die trefflichste metrische Form für eine kräftige, lebhafte und zugleich besonnene Rede. Doch hält er sich bei Aeschylos noch eine Stufe höher über der Prosa, als bei seinen Nachfolgern, nicht bloß durch den feierlichen Klang der gehäuften langen Silben, sondern auch durch das regelmäßige Zusammentreffen der Interpunktionen mit den Versenden, wodurch die einzelnen Verse mehr abgesondert hervortreten; die Nachfolger haben nicht bloß den innern Bau des Verses mannigfaltiger und oft leichter und flüchtiger gestaltet, sondern auch die Verse durch Ende und Anfang der Sätze mehr zerschnitten und aneinandergeknüpft, wodurch der Eindruck einer weniger gebundnen, sich freier und natürlicher bewegenden Rede gewonnen wurde.

---

[1]) Wie in Sophokles Elektra V. 1398—1421 und V. 1422—1441 einander respondiren.

Nachdem wir so die Formen und Gestalten, deren der tragische Dichter sich zu bedienen hatte, um die Schöpfungen seines Genius zu verwirklichen, gleichsam das Handwerkzeug der Melpomene, im Einzelnen beschaut und zergliedert haben, könnten wir uns einige Schritte tiefer in die innere Werkstätte tragischer Gedanken und Empfindungen hinein wagen und das allgemeine Gesetz für den innern Bau einer jeden ächten Tragödie nach Anleitung der berühmten Definition des Aristoteles „Die Tragödie ist die Darstellung einer ernsten, abgeschlossenen Handlung, von einer gewissen Großartigkeit, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser und ähnlicher Affekte vollbringt“ [1]), nachzuweisen suchen. Indeß läßt sich dies nicht nachweisen, ohne genauer in den Plan und Inhalt einzelner Tragödien des Aeschylos und Sophokles einzugehn, daher es zweckmäßig sein wird zunächst Aeschylos besondern Charakter, wie er in seinem Leben und seinen Dichtungen vorliegt, näher in Betracht zu ziehn.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Aeschylos.

Aeschylos, der Sohn des Euphorion, ein Athener aus der Ortschaft Eleusis, wurde nach der glaubwürdigsten Nachricht [1]) Olymp. 63, 4, v. Chr. 525, geboren. Er war also 35

[1]) Aristoph. Poetik 6: *μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης — — — δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

[1]) Der bekannten chronologischen Inschrift von der Insel Paros, wo sein Tod und Lebensalter angegeben ist, so daß das Geburtsjahr daraus berechnet werden kann.

Jahr alt als die Schlacht von Marathon, 45, als die Seeschlacht von Salamis geschlagen wurde, und gehört zu den Griechen, welche diese größten Ereignisse ihrer Nation nicht bloß der Zeit, sondern auch dem Geiste nach erlebt, mit allen Gefühlen eines patriotischen Gemüths in sich aufgenommen haben. Seine Grabschrift redet nur von seinem Ruhm in der Marathonischen Feldschlacht, nicht in den dichterischen Wettkämpfen[1]). Aeschylos gehört ganz und gar zu dem Geschlecht der Marathonomachen, in dem Sinne, in welchem diese Benennung in Aristophanes Zeit galt, jener patriotischen heldenmüthigen Athener von altem Schrot und Korn, in deren männlicher Brust und ehrenfester Gesinnung alle die Größe und Herrlichkeit wurzelte, die sich in Athen nach den Perserkriegen so überraschend schnell entwickelte.

Aeschylos war, wie fast alle die großen Meister der Poesie im Alterthum, Dichter von Profession; er hatte sich die Uebung der tragischen Kunst zum Berufe des Lebens erwählt. Diese Kunstübung schloß sich an ein äußeres Geschäft an, an die Einübung der Chöre für gottesdienstliche Feierlichkeiten. Die tragischen Dichter waren, wie die komischen, von Haus aus Chormeister, χοροδιδάσκαλοι. Wollte Aeschylos mit einer tragischen Dichtung auftreten, so mußte er sich zu rechter Zeit an den Archon wenden, welcher den Dionysischen Festen vorstand[2]), und sich von ihm einen Chor erbitten. Hatte dieser

---

[1]) Kynegeiros, der enthusiastische Kämpfer von Marathon, wird Aeschylos Bruder genannt; sicher ist, daß sein Vater auch Euphorion hieß. Herod, VI, 114. mit Valckenaers Anm. Ameinias dagegen, welcher das Treffen von Salamis begann, kann nicht wohl ein Bruder des Aeschylos gewesen sein, da er aus dem Demos Pallene, Aeschylos aus Eleusis war.

[2]) Dies war für die großen Dionysien der erste Archon, ὁ ἄρχων κατ' ἐξοχήν, für die Lenäen der zweite, der Basileus.

das nöthige Vertrauen zu ihm, so gab er ihm den Chor, d. h. er wies ihm einen der Chöre zu, die von reichen und ehrbegierigen Bürgern als Choregen im Namen der Stämme oder Phylen des Volkes zusammengebracht, unterhalten und ausgerüstet wurden. Nun lag dem Aeschylos als Hauptgeschäft ob diesen Chor in allen den Tänzen und Gesängen einzuüben, welche er in dem tragischen Stücke aufzuführen hatte, wobei Aeschylos, wie berichtet wird, sich noch keines Tanzmeisters als Gehilfen bediente, sondern Alles selbst angab und leitete. Insofern stand der Tragiker ganz mit dem lyrischen Dichter, namentlich dem Dithyrambiker, auf einer Stufe, der seinen dithyrambischen Chor auf dieselbe Art empfing und zu unterweisen hatte. Nur kamen bei dem dramatischen Poeten noch die Schauspieler hinzu, die nicht der Choreg, sondern der Staat unmittelbar in Sold nahm und dem Dichter durch das Los zutheilte, im Fall dieser nicht schon Schauspieler hatte, die sich an ihn angeschlossen und für seine Stücke besonders geübt hatten, wie Kleandros und Myniskos für den Aeschylos. Immer galt das Einüben des Stücks als die Hauptsache, als der öffentliche und officielle Theil des Geschäfts; wer ein vorher nicht aufgeführtes Stück dadurch auf die Bühne brachte, bekam die dafür vom Staate ausgesetzten Belohnungen und, wenn er im Wettstreit siegte, den Preis; wer das Stück eigentlich in einsamer Muße gedichtet, konnte an sich im öffentlichen Leben nicht in Betracht kommen [1]).

Hieraus erhellt, wie sehr die Ausübung der tragischen Kunst Beruf des ganzen Lebens war und wie sie, besonders bei der großen Fruchtbarkeit der alten Dichter, alle Zeit und

[1]) Wir haben diese gewiß natürliche und auch hinlänglich begründete Ansicht der Sache hier kurz entwickelt, um später dadurch einige Schwierigkeiten im Leben des Aristophanes zu lösen.

Kraft des Geiſtes in Anſpruch nahm. Man hatte von Aeſchylos ſiebzig Dramen, wobei die Satyrdramen nicht gezählt zu ſein ſcheinen [1]). Dieſe fallen alle in die Zeit von Olymp. 70, 1, v. Chr. 500, in welchem Jahre der fünfundzwanzigjährige Dichter ſich zuerſt mit Pratinas im tragiſchen Wettkampfe maß — bei dieſer Gelegenheit ſollen die alten Gerüſte zuſammengebrochen ſein — und Olymp. 81, 1, v. Chr. 456, in welchem Jahre er in Sicilien ſtarb. Sonach kommen auf einen Zeitraum von 44 Jahren 70 Tragödien. Wie anerkannt die Vortrefflichkeit dieſer Stücke war, zeigt ſchon die Nachricht, daß Aeſchylos dreizehnmal den Preis erhielt [2]), denn da er in jeden Wettkampf mit drei Tragödien eintrat, ſo ſieht man, daß über die Hälfte ſeiner Werke vorzüglicher als die ſeiner Mitbewerber befunden wurden, unter denen ſo achtbare Dichter, wie Phrynichos, Choerilos, Pratinas und der junge Sophokles, ſich befanden [3]); dem er doch ſchon Olymp. 77, 4, 468 v. Chr. bei dem erſten Auftreten deſſelben den Kranz hatte laſſen müſſen.

Wir erwähnten eben, daß Aeſchylos für jeden tragiſchen Wettkampf, in den er eintrat, drei Tragödien dichtete, an

---

[1]) In der vielbeſprochnen Stelle am Ende der **Vita Aeschyli** muß man wohl ſchreiben: *ἐποίησε δράματα ἑβδομήκοντα καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικὰ· ἀμφίβολα πέντε.* „Er dichtete 70 Dramen, und dazu noch Satyrdramen; fünf ſind zweifelhaft.“ Die erhaltenen Titel Aeſchyliſcher Dramen ſind, mit Einſchluß der Satyrdramen, gegen 88.

[2]) Nach der **Vita**. Zuerſt Ol. 73, 4, nach dem **marmor Parium**.

[3]) Freilich wird die Rechnung dadurch etwas unſicher, daß Aeſchylos Sohn, Euphorion, nach ſeines Vaters Tode noch viermal mit Stücken ſiegte, die der Vater ihm hinterlaſſen, ohne ſie ſelbſt aufgeführt zu haben. Suidas v. *Εὐφορίων*. Alſo treffen wohl 12 Tragödien von den 70 nach Olymp. 81, 1; die vier Siege aber ſind nicht von den 13 abzurechnen, da Euphorion als Sieger öffentlich genannt wurde, wenn man auch recht wohl wußte, daß die Tragödien von Aeſchylos ſelbſt verfaßt waren.

welche sich, wie früher schon bemerkt wurde, ein Drama Satyrikon anschloß. Darin folgte er einer Sitte, welche sich wahrscheinlich schon vor ihm gebildet hatte und sich so lange erhielt, als die Tragödie in Athen blühte. Was aber den Aeschylos von seinen Nachfolgern unterscheidet, ist, daß die drei Tragödien bei ihm ein Ganzes bildeten, das durch Inhalt und Plan verbunden war, während Sophokles zuerst anfing drei einzelne Tragödien eben so vielen seiner Rivale entgegenzusetzen[1]). Auf welche Weise dies geschah, wie das Band der trilogischen Composition fest und eng genug war, um die drei Stücke zu einer wirklichen Einheit zu verknüpfen und doch auch wieder lose genug, damit jedes Stück für sich einen Abschluß und eine gewisse Befriedigung gewährte, würden wir nicht hinlänglich begreifen können, wenn uns nicht das Schicksal eine Trilogie des Aeschylos in seinem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden aufbewahrt hätte. Wir müssen daher jede weitere Erörterung über die trilogische Composition bis zu der kurzen Analyse versparen, die wir von diesen Stücken zu geben haben und wenden uns am besten gleich zu den einzelnen erhaltenen Werken des Dichters.

Leider ist uns aus der ganzen ersten Hälfte der Laufbahn des Aeschylos kein Werk erhalten; alle, die wir besitzen, sind jünger als die Schlacht von Salamis. Wahrscheinlich war in den frühern Arbeiten des Dichters noch zu wenig, was den spätern Geschmack der Griechen anzog; so wichtig auch für uns der Besitz eines Werks jener Epoche sein würde. Das älteste unter den erhaltenen Werken sind wahrscheinlich die Ol. 76, 4, v. Chr. 472, aufgeführten Perser, ein in seiner Art ganz einziges Stück, das, wie es dasteht, auf den ersten Anblick mehr

[1]) Dies ist der Sinn des: δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τριλογίαν. Suidas Σοφοκλῆς.

wie eine Trauer-Cantate auf das Unglück der Perser als wie ein tragisches Drama erscheint. Doch verändert sich das Urtheil sogleich, wenn man auf die trilogische Composition Rücksicht nimmt, die auch in dem Drama selbst, wie wir es vor uns haben, durchblickt.

Wir überschauen in aller Kürze den Plan der Perser des Aeschylos. Der Chor, aus den vornehmsten Männern des Persischen Reiches bestehend, in deren Händen Xerxes bei seinem Zuge die Verwaltung des Reiches gelassen, feiert in seinem Einzugslied die ungeheuere Macht und Stärke des Persischen Heers, aber drückt zugleich die Furcht vor dem Untergange der ganzen mit dem Heere fortgezogenen Mannschaft Asiens aus, denn „welcher sterbliche Mensch mag der verführerischen Täuschung der Gottheit entgehen". Das erste Standlied, welches sich unmittelbar daran anknüpft[1]), schildert in bewegterem Tone den Jammer des Landes, wenn das Heer nicht heimkehren sollte. Der Chor schickt sich zu einer Berathung an, als Atossa erscheint, die Mutter des Xerxes und Wittwe des Dareios; sie erzählt, wie ein bedeutungsvoller Traum sie mit bangen Ahnungen erfüllt habe. Der Chor räth ihr zu den Göttern um Abwehr der drohenden Uebel zu beten und insbesondere den Geist des Dareios durch Todtenopfer zu ehren und um Segen und Heil anzuflehn. Er antwortet eben auf ihre Fragen nach Athen und Griechenland mit den bezeichnendsten Angaben über den Unterschied der Nationen, als schon ein Bote aus Griechenland ankommt und nach den ersten allgemeinen Verkündigungen des Unheils und Wehklagen des Chors ein prachtvolles Gemälde der Salaminischen Schlacht mit allen ihren schrecklichen Folgen für das Persische Heer ent-

[1]) Von V. 114 an, wo für das Jonische Versmaß das trochäische eintritt.

rollt. Atossa beschließt, wenn auch für jetzt Alles verloren sei, doch den Rath des Chors zu befolgen, ob vielleicht für die Zukunft daraus Heil erwachsen könne. Der Chor weilt in seinem zweiten Stasimon bei dem Gedanken an Asiens Verödung, womit sich die Furcht verbindet, daß die beherrschten Völker ihre Dienstbarkeit nicht länger ertragen würden. Im zweiten Epeisodion verwandeln sich die Todtenopfer in eine förmliche Beschwörung des Dareios, indem der Chor, während der Grabspenden der Atossa, in Kommos-ähnlichen Liedern voll Gefühl und Wärme den Dareios als den weisen, glücklichen Herrscher, den guten Vater seines Volkes, der jetzt auch allein helfen und rathen könne, auf der Höhe des Grabes zu erscheinen anruft. Dareios erscheint und erfährt, da Ehrfurcht und Scheu die Zunge des Chors bindet, von der Atossa das ganze Verderben des Reiches. Er erkennt darin sogleich eine „allzuschnelle Erfüllung von Orakeln", die lange noch hinausgeschoben worden wäre, wenn Xerxes nicht selbst durch seinen Uebermuth die Vollendung herbeigezogen hätte. „Wenn aber der Mensch selbst drängt, dann greift auch der Gott mit an." Er sieht die Ueberbrückung des Hellesponts als ein Unternehmen gegen der Götter Willen und als den Hauptgrund des Zornes der Götter an und verkündet auch dem in Griechenland zurückgebliebnen Heere nach den ihm bekannten Orakeln, die nun nicht theilweise, sondern insgesammt in Erfüllung gehen würden, besonders wegen der verübten Tempelfrevel, den Untergang in der Schlacht von Platää. Die Vernichtung der Macht in Europa ist eine Warnung, die Zeus der Perserherrschaft ertheilt, sich genügen zu lassen an dem, was ihr beschieden, dem Besitze Asiens. Das dritte Stasimon, welches diesen Akt abschließt, schildert die Macht, die Dareios gewonnen, ohne selbst gegen Griechenland zu ziehn und den Halys zu überschreiten, im Gegensatze mit dem Unheil, welches die Gottheit nun

wegen der Verletzung jener Grundsätze über Persien gesandt habe. Im dritten Akt erscheint Xerxes selbst als Flüchtling in zerrissenem, zerlumpten Königsprunk, und ein weit ausgeführter Kommos, eine kunstreiche orchestische und musikalische Darstellung der Verzweiflung des Xerxes, an der der Chor vollen Antheil nimmt, beschließt das Ganze.

Man sieht aus diesem Ueberblicke deutlich, daß nicht die Schilderung der Sieger, sondern die Beschwörung und Erscheinung des Dareios die Handlung ist, welche das Ganze zusammenhält, und darin die Idee des Stückes hauptsächlich ausgedrückt sein muß. Xerxes Uebermuth und Unbesonnenheit hat die Erfüllung der alten Orakel herbeigezogen und hat bewirkt, daß das über Asien und Hellas schwebende Verhängniß zum Verderben der Persischen Macht in Erfüllung gegangen ist. Die bestimmten Orakel, welche Dareios andeutet, ohne sie genauer anzugeben, sind uns aus Herodot wohl bekannt. Es waren angebliche Sprüche des Bakis, Musäos und Anderer, die auch durch Onomakritos, den Begleiter der Peisistratiden (vgl. Kap. 16.), am Persischen Hofe, aber in entstellter Form, bekannt geworden waren, welche von der Ueberbrückung des Hellespont, der Verheerung der Griechischen Tempel und dem Untergange eines großen Barbarenheeres in Griechenland handelten: Orakel, die zum Theil von mythischen Ereignissen sprachen, aber damals, wie es so häufig geschah, auf die Zeitereignisse angewandt wurden [1]). Nun wissen wir aus einer Didaskalie, daß den Persern bei der Aufführung ein Stück voranging, mit dem Titel Phineus. Es genügt zu bemerken, daß Phineus nach den Mythologen die Argonauten auf ihrer Fahrt nach Kolchis aufnahm und ihnen zugleich als Weissager die Abenteuer verkündete, die sie noch zu bestehen haben würden: um auf ein-

[1]) S. Herodot VII, 6. IX, 42. 43.

mal einen Blick in das Innere dieser ganzen dichterischen Composition zu öffnen. Wir haben oben schon (Kap. 19.) die Vorstellung eines alten Kampfes zwischen Asien und Europa, der in verschiedenen Akten fortschreitend zu immer größeren Begebenheiten führt, als eine der herrschenden Ideen jener Zeit kennen gelernt. Man kann nicht zweifeln, daß diese auch von Aeschylos in Phineus Weissagungen gelegt und der Argonauten-Zug als ein Vorspiel der größeren Kämpfe zwischen Asien und Europa gefaßt war. Wir wollen die weiteren mythischen Combinationen nicht entwickeln, welche der Dichter dabei benutzen konnte; das Gesagte genügt, um den Zusammenhang und die Grundidee der ganzen Trilogie nachzuweisen.

Diese ist auch in dem dritten Stücke deutlich, dem Glaukos Pontios [1]). Die erhaltenen Bruchstücke zeigen, daß darin dieser Dämon des Meeres, von dessen Wanderungen und Erscheinungen an verschiedenen Küsten man in Griechenland allerlei Mährchen erzählte, eine Fahrt beschrieb, die er von Anthedon durch das Euböische und das Ägäische Meer nach Italien und Sicilien gemacht; hauptsächlich kam in dieser Erzählung Himera vor, dieselbe Stadt, wo die Macht der Sicilischen Griechen die Karthagischen Eroberungsversuche gleichzeitig mit der Schlacht von Salamis zurückgeschlagen hatte. Aeschylos hatte auf diese Art die beste Gelegenheit dies Ereigniß, das man als die andere Großthat zur Rettung Griechenlands vom Joche der Barbaren ansah, mit der Schlacht von Platää in nahe Verbindung zu bringen, da das Drama zu Anthedon in Böotien spielte, wo Glaukos als Fischer gelebt haben sollte.

---

[1]) Freilich nennt das Argumentum Persar. eigentlich den Γλαῦκος Ποτνιεύς. Da aber diese beiden Stücke des Aeschylos, der Glaukos Pontios und Potnieus, auch sonst verwechselt werden: so ist Welcker's Annahme gewiß nicht zu kühn, daß auch hier der Glaukos Pontios zu setzen sei.

Auch läßt sich wohl annehmen, daß im Phineus, der außer den Persern auch die Phönicier in jene Orakel von den Kämpfen Asiens mit Hellas hereinziehen konnte, bereits auch schon der Grund zu dieser Darstellung des Verderbens der Punier gelegt sein mochte.

Aeschylos zeigt sich hiernach in dieser Trilogie eben so als Freund der Sicilischen Griechen wie seiner Landsleute in Athen. Die Verbindung, in der Aeschylos mit Herrschern und Staaten von Sicilien stand, muß, da sie nicht ohne Einfluß auf Inhalt und Form seiner Poesieen geblieben ist, nothwendig hier berücksichtigt werden. Die späteren Grammatiker, welche die Literaturgeschichte mit einer Menge Geschichten angefüllt haben, die nach bloßer Vermuthung erfunden sind, um irgend ein Faktum aufzuklären oder näher zu bestimmen, haben Aeschylos Aufenthalt in Sicilien, der eine bekannte Thatsache war, auf die verschiedenste Weise motivirt, indem sie alle Unannehmlichkeiten, die dem Dichter irgend in Athen widerfahren, als Veranlassungen eines freiwilligen Exils nach Sicilien ansahen. Jedoch haben sich daneben auch Nachrichten ganz anderer, wirklich historischer Art, erhalten, auf die man mit Sicherheit fußen kann [1]). Aeschylos war in Sicilien bei Hieron, als dieser Herrscher von Syrakus kürzlich die Stadt Aetna am gleichnamigen Berge an der Stelle des früheren Katana gebaut hatte; er dichtete damals seine Aetnäerinnen, ein Stück, worin er der neuen Ansiedlung alles Heil verkündete und dessen Stoff, wie der vom Chor genommene Name zeigt, auch aus der Zeitgeschichte genommen sein mußte. Zugleich führte er am Hofe desselben Hieron die Perser von neuem auf, ob mit Veränderungen oder eben so wie in Athen, war schon den Gelehrten des

[1]) Eratosthenes bei den Schol. zu Aristophan. Fröschen 1055 (1060.) und die Vita Aeschyli nebst den Additam. e cod. Guelferbytano.

Alterthums ſtreitig und zweifelhaft. Hieraus ſieht man, daß der Dichter bald nach der Aufführung der Perſer, etwa im J. 471 v. Chr., nach Sicilien ging, zu einer Zeit, als Aetna ſeit vier Jahren von Hieron angelegt und gewiß noch nicht vollſtändig ausgebaut war; vier Jahre ſpäter, 467, (Ol. 78, 2.) ſtarb Hieron, doch muß Aeſchylos ſchon früher Sicilien verlaſſen haben, da wir ihn ſchon im Anfang des J. 468 (Ol. 77, 4.) wieder in Athen, und zwar im Wettkampfe mit Sophokles, finden. Bekanntſchaft mit Pythagoreiſcher Philoſophie und Neigung zum Gebrauch ſeltner Doriſcher Ausdrücke, wie ſie in Sicilien üblich waren, ſcheint nach den Alten dem Aeſchylos von dieſem Aufenthalt in Sicilien geblieben zu ſein.

In die nächſte Zeit fallen die Sieben gegen Theben, von denen bekannt iſt, daß ſie nach den Perſern und noch vor Ariſtides Tode (welcher gegen Olymp. 79, 3, v. Chr. 462, erfolgte) gegeben worden ſind. In dieſem Stücke bewunderten die Alten beſonders den kriegeriſchen Sinn des Dichters; und in der That iſt ein martialiſches Feuer in dem Drama, das nur aus einer tapfern und krieggewohnten Bruſt ſo mächtig emporlodern konnte. Eteokles erſcheint als beſonnener und entſchloſſener Held und Feldherr, ſowohl in der Art, wie er die Frauen des Chors zur Ruhe weiſt, als wie er die Meldungen der Boten erwiedert und jedem der ſieben übermüthigen Führer des feindlichen Heeres, welche wie himmelſtürmende Giganten gegen die Mauern Thebens anrennen, einen Tapfern Thebens entgegenſtellt, bis zuletzt unter den Sieben der Bruder des Herrſchers, Polyneikes ſelbſt, genannt wird und Eteokles nun ſeinen Entſchluß erklärt ſich in eigner Perſon dem Bruder ſtellen zu wollen. Wie das ſich Aufſparen des Eteokles für den Kampf mit dem Bruder ſchon vorher eine ängſtliche Spannung und immer zunehmende Bangigkeit in jedem Zuhörer hervorbringt, der darauf achtet, daß bald nur noch Polyneikes übrig ſein wird,

ſo iſt nun die Verkündigung dieſes Entſchluſſes der Angelpunkt, die Peripetie des ganzen Stückes. Es kann nichts ergreifender ſein, als die finſtere Entſchloſſenheit, womit Eteokles die Wirkungen des Fluches, den Oedipus gegen die beiden Söhne ausgeſprochen, offen anerkennt und der Erfüllung deſſelben dennoch entgegengeht. Das Standlied des Chors, welches darauf folgt, erkennt nun auch deutlich den Zorn und Fluch des Oedipus als den Grund alles Leides, welches Theben bedroht, während bis dahin dieſe dunkle Seite von Thebens Schickſal noch nicht berührt worden war, außer daß Eteokles (V. 70) ſchon einmal ſeine Furcht vor dem Unheil, welches von dieſem Fluche über Theben kommen könne, ausgeſprochen hatte. Bald kommt die Botſchaft von der Rettung der Stadt, aber zugleich dem Wechſelmorde der Brüder, und die beiden Schweſtern, Antigone und Ismene, welche nun die Bühne betreten, führen mit dem Chor eine Todtenklage auf, die durch den herben Scharfſinn und melancholiſchen Witz, womit Aeſchylos die menſchlichen Trübſale und Verkehrtheiten in das ſchärfſte Licht zu ſtellen weiß, noch ergreifender wird [1]). Am Schluſſe trennen ſich die Schweſtern und der Chor in zwei Parteien, indem Antigone auch gegen das Gebot des Senats von Theben, welches eben verkündet worden, ihren Bruder Polyneikes beſtatten zu wollen erklärt.

So deutet dieſe Schlußſcene nicht weniger beſtimmt als das Ende der Choephoren auf die Entwickelung eines neuen Stücks, das ohne Zweifel die Eleuſinier waren, ein Stück, welches ſich ſicher auf die Beſtattung der vor Theben gefallenen Argiviſchen Helden bezog, die gegen den Willen der Thebaner

[1]) Wie wenn der Chor ſagt: Beendet iſt ihr Haß; ihr Leben iſt in der blutbeſtrömten Erde zuſammengefloſſen; nun ſind ſie recht Blutsfreunde (ὅμαιμοι), V. 938—940. Oder: Der böſe Genius des Geſchlechts hat an dem Thore, wo ſie gefallen, die Tropäen des Verderbens aufgeſteckt und hat nicht geruht, bis er beide überwunden. V. 956—960.

Theſeus mit den Athenern durchſetzte und im Gebiete von Eleuſis veranſtaltete. Daß mit dieſem Ereigniß das Schickſal der Antigone, die auf eigenen Antrieb ihren Bruder beſtattet hatte und dafür den Tod leiden ſollte oder auch wirklich litt, in naher Verbindung ſtand, leuchtet von ſelbſt ein, wenn auch die ganze Anlage und die Hauptgedanken dieſes die Trilogie abſchließenden Drama's ſich aus den geringen Spuren, die ſich erhalten haben, keineswegs klar genug machen laſſen.

Weniger deutlich iſt die Anknüpfung der Sieben gegen Theben an ein vorhergehendes Stück, gerade wie auch die Choephoren weit beſtimmter auf die Eumeniden hinaus deuten als auf den Agamemnon zurück. Da man aber an der erhaltenen Trilogie wahrnimmt, wie vollſtändig Aeſchylos alle weſentlichen Glieder einer Mythenkette zu entwickeln pflegte: ſo kann man auch bei den Sieben nicht zweifeln, daß ein begründendes Stück vorausging, deſſen Inhalt aber gewiß nicht, wie mehrere Kritiker geglaubt haben, in den Mythen von dem Zuge der Argiviſchen Helden, die in dieſer tragiſchen Compoſition gar nicht im Mittelpunkte ſtehn, ſondern nur wie eine fremde, ungeheure Gewalt in die Schickſale Thebens hereinbrechen, ſondern in den frühern Ereigniſſen der Thebaniſchen Königsfamilie zu ſuchen iſt. Wer darauf achtet, welche große Wirkung in den Sieben der zuerſt aus den Augen gerückte, dann auf einmal hervorbrechende Fluch des Oedipus thut, wird ſich auch überzeugen, daß dieſer Fluch im vorigen Stücke als Hauptſache behandelt worden ſein muß, ſo daß er den Zuhörern bei Eteokles Reden in den Sieben immerwährend im Sinne lag und jene ahnungsvolle Bangigkeit, die eine der am meiſten tragiſchen Empfindungen iſt, über das Ganze verbreitete [1]). So glauben

[1]) In der Erzählung von dieſem Fluche hat Aeſchylos mehreres Eigenthümliche gehabt; Oedipus ſprach es nicht bloß aus, daß die Brü-

wir sicher zu sein, daß es unter den verlornen Stücken des Aeschylos der Oedipus war, mit dem die Thebanische Trilogie anfing.

Aeschylos Poesie legt so gewissenhafte und deutliche Zeugnisse ab von seiner Gesinnung und Denkweise, namentlich in den öffentlichen Angelegenheiten, welche jeden wohlgesinnten Griechen vorzugsweis beschäftigten, daß wir schon durch die Sieben auf die Grundsätze seiner Politik, welche hernach in der Orestee deutlicher hervortreten, hingewiesen werden. Aeschylos gehörte zu den Athenern, die das ungestüme Streben ihrer Landsleute nach Volksherrschaft und Herrschaft über andre Griechen gemäßigt wünschten und die alten strengeren Grundsätze von Recht und Sitte nebst den Instituten, wodurch diese gestützt wurden, aufrechtzuerhalten bemüht waren. Der gerechte, besonnene, gemäßigte Aristides ist der Staatsmann nach Aeschylos Sinne, nicht Themistokles, der das weithinausgesteckte Ziel seines Ehrgeizes auf geraden und krummen Wegen mit gleicher Energie verfolgte. Aeschylos Vorliebe für Aristides zeigt sich deutlich in seiner Beschreibung der Schlacht von Salamis [1]). In den Sieben wurde die Schilderung des gerechten Amphiaraos, der nicht der beste scheinen, sondern sein will, des besonnenen Feldherrn, aus dessen Gemüth, wie aus tiefen Furchen eines wohlgepflügten Ackers, edle Rathschläge entsprossen, von dem Athenischen Volke allgemein auf den Aristides bezogen und war

der das Erbe nicht in Freundschaft theilen würden (nach der Thebais bei Athen. XI, p. 465), sondern verkündete auch, daß ein Fremdling aus Skythien (der Stahl des Schwertes) als Schiedsmann (δαιτητής nach dem Sprachgebrauch des Attischen Rechts) die Theilung veranstalten werde. Wenn nicht Oedipus diese Worte gebraucht hätte, könnte nicht der Chor V. 729 und 924 und der Bote V. 817 dasselbe ungefähr mit denselben Worten sagen. So läßt sich, nach unserm Bedünken, über Aeschylos Oedipus noch gar Manches aus den Sieben herauslesen.

[1]) Vgl. Perser 447—471 mit Herodot VIII, 95.

gewiß auch von Aeschylos auf ihn gemeint. Dann drückt aber auch die Klage des Eteokles, daß dieser fromme, gerechte, besonnene Mann, zu verwegenen Genossen gesellt, gleiches Verderben mit ihnen theilen muß, die Unzufriedenheit des Aeschylos mit den Gesinnungen andrer Führer der Griechen und Athener aus, von denen Themistokles wohl damals schon seine Theilnahme an den verbrecherischen Plänen des Pausanias mit der Verbannung gebüßt hatte.

Zunächst lassen wir die Trilogie folgen, welche man Danais nennen kann und von der auch wieder nur das Mittelstück in den Schutzflehenden erhalten ist. In dieser Trilogie waltet ein historisch-politischer Geist. Das erhaltene Stück dreht sich ganz um die Aufnahme des Danaos und seiner Töchter in dem Pelasgischen Argos, die vor ihren gewaltsamen Freiern, den Aegyptiaden, aus Aegypten entflohen sind. Sie setzen sich als Schutzflehende an eine Gruppe von Altären (κοινοβωμία) vor der Stadt von Argos und bewegen den König der Argiver, der sein Reich in Noth und Gefahr zu verwickeln besorgt ist, nach vielen Bitten und Beschwörungen die Volksversammlung zur Verhandlung über ihre Aufnahme zu berufen: welche dann auch aus Scheu vor dem Rechte der Schutzflehenden und aus Mitleid mit den verfolgten Frauen diese Aufnahme beschließt. Auch ist sogleich Gelegenheit da die Verheißung von Schutz und Sicherheit wahrzumachen, da die Aegyptiaden an der Küste landen und, während Danaos sich hinwegbegeben hat, um Hilfe herbeizuholen, der Aegyptische Herold die verlassenen Jungfrauen, als das rechtmäßige Eigenthum seines Herrn, mit Gewalt fortführen will, bis der König der Pelasger erscheint, um sie zu schützen und den Herold, ungeachtet seiner Kriegsdrohungen, hinwegweist. Jedoch ist damit die Gefahr nur für den Augenblick abgewandt und das Stück schließt mit Gebeten zu den Göttern um Befreiung von

dieser Zwangsheirath, in welche sich Zweifel über das von den Göttern beschlossene Schicksal mischen.

Das geringe dramatische Interesse, welches dieses Stück für sich hat, erklärt sich wieder dadurch, daß es nur das Mittelstück einer Trilogie ist, auf welches unstreitig in den „Danaiden" die Lösung des Streits durch die Ermordung der Freier mit Ausnahme des Lynkeus folgte, so wie ein vorhergehendes Drama, „die Aegyptier", den Grund und Anfang des Streites in Aegypten selbst dargelegt haben muß. In den Mittelstücken der Aeschylischen Trilogieen steht aber auch nach andern Beispielen die Handlung beinahe still, indem die Betrachtung über allen den Leiden weilt, die aus dem noch ungelösten Streit entgegengesetzter Ansprüche und Richtungen hervorgehen. Die Vorstellung der schüchternen, geängsteten Jungfrauen, die vor ihren gewaltsamen Freiern fliehn, wie die Tauben vor dem Geier, welche Vorstellung in lyrischer Weise mit aller Wärme und Unmittelbarkeit der Empfindung durchgeführt wird, ist offenbar für Aeschylos eine Hauptsache, und der Reiz dieser Gesänge scheint auch allein die Erhaltung des Stücks bewirkt zu haben. Doch war auch nach Aeschylos Gedanken die Handlung der Aufnahme der Danaiden an sich selbst viel bedeutungsvoller und geeigneter den Inhalt einer Tragödie zu bilden, als nach dem Maßstabe des Sophokles oder Euripides. Was dieser Handlung an ethischer Bedeutung abgeht, ersetzt für Aeschylos das historische Interesse, oder mit andern Worten: was sie zu wenig hat an Aufbietung innerer Geisteskräfte, kommt ihr mehr zu in folgereichen Wirkungen. Aeschylos steht durchaus noch auf dem Standpunkt, wo die National-Mythen der Griechen nicht als anmuthige Dichtungen, sondern als Zeugnisse der über Griechenlands Schicksalen waltenden Göttermacht gefaßt werden; ein Ereigniß, wie die Aufnahme der Danaiden in Argos, von der die Entstehung des Geschlechts der Perseiden

und Herakliden abhängt, erscheint ihm als ein großes Werk der Rathschlüsse des Zeus, die er in allen menschlichen Dingen aufzuzeigen für den höchsten Beruf des tragischen Dichters achtet. Daß er dabei gegen die sonstige Gewohnheit der epischen und tragischen Dichter nicht dem Könige, sondern dem Volke der Argiver das Hauptverdienst zuschreibt und der Chor deswegen in einem schönen Liede (V. 625—709) den mannigfachsten Segen auf dies Volk herabwünscht, hat offenbar seinen Grund in damaligen Verhältnissen zwischen Athen und Argos. Solche Beziehungen auf die Zeit sind aber bei Aeschylos niemals gewaltsam herbeigezogene Anspielungen, sondern ergeben sich aus seiner Betrachtungsweise der Geschichte, welche der Pindarischen zunächst verwandt ist. Die Staaten Griechenlands haben nach dieser Ansicht in ferner mythischer Vergangenheit das Los ihres Schicksals erhalten und den Grund zu der Bestimmung gelegt, die sie in spätern Jahrhunderten behaupten. Die deutlichen Beziehungen der Schutzflehenden auf eine wohlgeordnete Volksherrschaft in Argos und auf Verträge mit fremden Staaten, wodurch Streit und Krieg vermieden wird [1]), lassen nicht zweifeln, daß das Stück in eine Zeit fällt, in welcher der Bund von Athen mit Argos im Werke war, etwa gegen Ende von Ol. 79, v. Chr. 461 [2]); und ebenso geben die Drohungen eines Krieges mit den Aegyptern, die in der Fabel des Stücks liegen, dem Dichter eine erwünschte Gelegenheit zu treffenden, eindrücklichen Sprüchen, welche den Athenern bei den Ol. 79, 3, v. Chr. 462, begonnenen Krieg in Aegypten ungemein zusagen mußten, wie wenn es heißt: „Die

[1]) Möge die Volksmacht, welche die Stadt beherrscht, ihre Ehre behaupten .... mögen sie Fremden Recht geben nach guten Verträgen ohne Verdruß, ehe sie den Ares bewaffnen, heißt es V. 698—703.

[2]) Noch deutlicher wird dieser Bund mit Argos, einige Jahre später, in den Eumeniden gefeiert.

Frucht des Papyrus (wovon die Aegypter großentheils lebten) wird nicht die Kraft des Saatkorns bezwingen" [1]).

Zu den letzten Werken des Aeschylischen Genius gehört aller Wahrscheinlichkeit nach sein Prometheus, da der Dichter darin schon von der Neuerung des dritten Schauspielers in gewissem Maße Gebrauch macht (Kap. 21), aber unstreitig auch zu den größten. Historische Beziehungen sind hier nicht zu erwarten, da der Gegenstand nicht von den Ereignissen eines einzelnen Stamms oder Staats, sondern von der Lage und den Verhältnissen des ganzen Menschengeschlechts hergenommen ist. Prometheus ist, wie wir bei Hesiod zu bemerken Anlaß nahmen (Kap. 8), der Repräsentant des vordenkenden, hinausstrebenden Menschenverstands, der die Lage des menschlichen Daseins auf alle Weise zu bessern sucht. Er wird als ein Titane gedacht, weil die Griechen, die einmal die Olympischen Götter nur als Beherrscher, nicht als Schöpfer des Menschengeschlechts ansahn, den Grund und Anfang der Menschheit in die Vorzeit vor dem Reiche der Olympischen Götter legten. So faßt ihn auch Aeschylos auf, als Freund und Vertreter der Menschheit in jenem Weltalter, in welchem das Reich des Zeus begann, als den „menschenfreundlichsten Dämon" — ohne ihn zu einer bloßen Allegorie der Vorsicht und Klugheit zu verflüchtigen, da im Aeschylos sich noch ein wirklicher lebendiger Glaube an die Existenz der mythischen Wesen mit dem Nachdenken über ihre Bedeutung einträchtig verbindet. Prometheus hat den Menschen mit dem Gebrauch des Feuers alle Künste gelehrt, die das irdische Dasein leidlicher machen; er hat sie überhaupt in jeder Hinsicht klüger und glücklicher gemacht, auch dadurch, daß er ihnen das Voraussehn des Todes entzogen. Er hat aber dabei der Schranken nicht geachtet, die einmal,

[1]) V. 761, vergl. 954. V. 765 ff.

nach der Ansicht der Alten, die allein seligen Götter dem Menschengeschlecht gesetzt haben; er hat den Menschen Vollkommenheiten erwerben wollen, die die Götter sich vorbehalten haben, wie es denn in der Natur des rüstig vordringenden, alle Mittel für seine Zwecke aufbietenden Geistes liegt, sich nicht leicht mit einem bestimmten Maße zu bescheiden. Dies Streben des Prometheus, welches wir aus der erhaltenen Tragödie gelegentlich kennen lernen, war aller Wahrscheinlichkeit nach vollständiger geschildert und in Verbindung mit dem Raube des Feuers entwickelt in dem ersten Stücke derselben Trilogie, welches kein andres als der feuerbringende Prometheus (*Προμηθεὺς πυρφόρος*) gewesen sein kann[1]).

Das erhaltne Stück, der Gefesselte Prometheus (*Προμηθεὺς δεσμώτης*), beginnt gleich mit der Anschmiedung des riesigen Titanen an den Felsen des Skythenlandes und bewegt sich nun ganz um den in Fesseln liegenden, den die Töchter des Okeanos, die den Chor des Stückes bilden, zu trösten und zu beruhigen, der alte Okeanos aber und hernach Hermes, der eine durch milde Rathschläge, der andre durch Drohungen und Verhöhnung, zur Nachgiebigkeit und Unterwürfigkeit zu bewegen suchen. Prometheus hört indeß nicht auf der Uebermacht des Zeus Trotz zu bieten und beharrt darauf ein Orakel, das er von seiner Mutter Themis vernommen, über eine Vermählung, durch die Zeus seine Herrschaft verlieren werde, nicht eher zu verkündigen, als bis die schnöden Fesseln gelöst seien; er duldet lieber, daß Zeus unter Donner und Blitz seinen Leib zwischen Felsen begräbt — womit das Drama schließt — um

[1]) Dieser Prometheus Pyrphoros ist mit Welcker zu unterscheiden von dem Prom. Pyrkaeus, dem Feueranzünder, einem Drama Satyrikon, welches an die Trilogie der Perser angeknüpft war und wahrscheinlich sich auf die Festgebräuche an den Prometheen im Kerameikos, wobei ein Fackellauf vorkam, bezogen hat.

ihn hernach wieder zu neuen Qualen emporkommen zu lassen. Dieser großartige und erhabne Trotz des Prometheus, der bei äußerem Unterliegen die Freiheit des Willens in vollkommenstem Maße behauptet, ist oft als Hauptgedanke der ganzen Dichtung angesehen worden; und es kann allerdings nicht zweifelhaft sein, auf welche Seite wir uns beim Lesen des allein erhaltenen Stücks stellen werden; Prometheus wird uns als der leidende Gerechte, Zeus als ein auf seine Macht eifersüchtiger und gewaltthätiger Tyrann erscheinen. Doch ist es unmöglich sich vom Standpunkte der alten Poesie bei einer solchen Lösung zu beruhigen; wonach die Tragödie unmöglich bei dem Gegensatz und Conflikt der innern Freiheit eines Einzelnen und des allwaltenden Schicksals stehen bleiben, sondern die streitenden Mächte dadurch aussöhnen muß, daß jeder ihre rechte Stelle angewiesen wird. Die kämpfenden Gewalten erheben sich immer mächtiger, die Gegensätze erscheinen immer straffer gespannt, und doch findet die über dem Ganzen waltende göttliche Leitung der Dinge den Weg eine Ordnung und Harmonie herzustellen, in der jede der kämpfenden Mächte ihr inres Recht erhält; der Streit mit allen seinen Leiden erscheint dann selbst als heilsam, wie ein Gewitter, das eine schwüle Temperatur in frische Luft verwandelt — dies ist der Gang, den die Tragödie des Aeschylos und überhaupt die Griechische Tragödie einschlägt, so lange sie ihrer Bestimmung getreu bleibt. Die Tragödie des Aeschylos bedarf durchaus des Glaubens an eine höhere göttliche Macht, welche den Gang des Geschickes, wenn auch oft auf dunkeln Wegen und durch Noth und Leiden, doch mit klarem Blick und fester Hand, zum Besten hinausführt; Aeschylos Dichtungen sind voll von tiefgedachten und begeisterten Verherrlichungen des Zeus als dieser Macht; wie wäre es möglich, daß er in diesem einen Drama den Zeus als einen Tyrannen, die weltherrschende Macht als eine ungerechte und

willkührliche, darstellte. Freilich bleiben die Götter der Griechen gewordene Wesen; darum kann von ihnen selbst die Vorstellung von Gegensatz und Kampf nicht getrennt werden; und darin liegt auch der Grund der Härte, womit Zeus in der Zeit, in welche Aeschylos sich versetzt, gegen alle Hemmungen und Beschränkungen, die sich seiner eben entstehenden Weltmacht entgegensetzen, auftritt: aber Aeschylos muß diese Härte, als eine nothwendige Erscheinung des Uebergangs und Durchbruchs von der Titanischen Zeit zu der Herrschaft der Olympischen Götter, in seinem Geiste zu vereinigen gewußt haben mit der Milde und Gnade, die er dem Zeus im gegenwärtigen Weltalter beilegt. Folglich muß die Abweichung vom rechten Wege, die ἁμαρτία in der tragischen Handlung, die nach Aristoteles nicht als eine Schlechtigkeit, sondern nur als eine Abirrung einer edlen, großartigen Natur vom Rechten, zu fassen ist [1]), im Wesentlichen auf der Seite des Prometheus liegen; und der Dichter selbst hat dies auch in dem Stücke selbst klar ausgesprochen, indem er den Chor der Okeaniden, der dem Prometheus wohl will und bis zur eignen Aufopferung anhängt, doch öfter auf den Gedanken zurückkommen läßt: „Nur die sind weise, welche die Adrastea (die keinen Widerstand duldende Schicksalsmacht) mit Scheu verehren" [2]).

Wir haben bei diesen Bemerkungen über den gefesselten Prometheus noch einen Akt desselben übergangen, der für die Einsicht in die ganze Trilogie von höchster Wichtigkeit ist, die Erscheinung der Jo, die durch Zeus Liebe den Haß der Hera auf sich geladen hat und von Schreckbildern verfolgt auf ihren Irrwegen auch zum Prometheus kommt und von ihm die Müh-

[1]) Nämlich insofern es eine ἁμαρτία des Protagonisten ist, wie des Prometheus, Agamemnon, der Antigone, des Oedipus u. s. w. Denn die ἁμαρτίαι der Tritagonisten sind allerdings von ganz andrer Natur.

[2]) V. 936. Οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί.

seligkeiten erfährt, die sie alle noch zu bestehn hat. Dies Leiden der Io hat mit der Lage des Prometheus große Aehnlichkeit, indem auch Io als Beispiel der selbstsüchtigen Härte des Zeus genommen werden konnte und von Prometheus selbst so genommen wird; indem aber zugleich Prometheus nicht verschweigt, daß der dreizehnte Nachkomme der Io ihm selbst Erlösung aus allen Leiden schaffen werde, erscheint die Liebe des Zeus zur Io in höherm Lichte und wird zugleich für Prometheus Schicksal die Art von Beruhigung gewonnen, welche die Alten auch mitten in dem aufgeregtesten Affekt zu erhalten streben: wiewohl die Verkündigung des Hermes, daß Zeus den rebellischen Titanen nicht eher lösen werde, bis ein Unsterblicher für ihn freiwillig sein Leben hingäbe, den Ausgang doch noch sehr zweifelhaft und dunkel macht.

Der befreite Prometheus (*Προμηθεὺς λυόμενος*), dessen Verlust wir von allen Tragödien fast am meisten zu bedauern haben, obgleich uns nicht unbedeutende Fragmente davon erhalten sind, begann in einer ganz andern Weltordnung. Zwar war Prometheus noch an die Felsen Scythiens gefesselt und wurde, wie ihm Hermes schon früher angedroht hatte, von dem Adler des Zeus täglich von neuem zerfleischt: aber der Chor, der an der Stelle der Okeaniden auftrat, bestand aus den von Zeus bereits aus ihrer Haft im Tartarus entlassenen Titanen. Aeschylos schließt sich also, wie Pindar[1]), der durch die Orphiker verbreiteten Vorstellung an, daß Zeus, nachdem er sein Reich in der Welt fest gegründet, gleichsam eine allgemeine Amnestie verkündet und auch mit den überwundnen göttlichen Mächten wieder Frieden und Versöhnung geschlossen habe. Aber auch der Menschenwelt ist eine höhere Würde zu Theil geworden, als selbst Prometheus ihr zuge-

[1]) Pindar Pyth. IV, 291, vgl. oben Kap. 16.

dacht, durch das Heroengeschlecht, in welchem die Menschheit durch die Olympischen Götter selbst, aus deren Zeugungen die Heroen hervorgehn, gleichsam geadelt erscheint. Herakles, der Sohn des Zeus von einer spätern Enkelin der Io, der menschenfreundlichste und für die Menschen wohlthätigste unter den Heroen, wie es Prometheus unter den Titanen war, tritt auf und nachdem er von Prometheus erfahren, wie viel diesem das Menschengeschlecht danke, und selbst dessen Wohlwollen durch Weissagung und Rath für seine weiteren Abenteuer erprobt hat, befreit er den Dulder von dem quälenden Adler und den Fesseln — auf eignen freien Antrieb, aber offenbar durch Zulassung des Zeus. Zeus hat auch schon jenen Unsterblichen, der bereit ist sein Götterleben für ihn zu opfern, im Auge; Cheiron ist wider Herakles Willen von seinem Giftpfeil getroffen und willig, um endlosen Qualen zu entgehn, in die Unterwelt hinabzusteigen. Man muß annehmen, daß am Ende des Stückes die Majestät des Zeus und die tiefe Weisheit seiner Rathschlüsse sich in solcher Herrlichkeit offenbarte, daß Prometheus Trotz völlig gebrochen wurde[1]); Prometheus legte einen Kranz von Agnus-Castus (λύγος) und wahrscheinlich auch einen Ring aus Eisen von seiner Fessel an — mysteriöse Symbole der Abhängigkeit und Dienstbarkeit des Menschengeschlechts — und verkündete nun gern die alten Weissagungen seiner Mutter, daß von der Meergöttin Thetis ein gewaltigerer Sohn als der Vater, der ihn gezeugt, geboren werden solle, wodurch Zeus zu dem Entschlusse gebracht wird die Göttin dem sterblichen Peleus zu vermählen.

Kaum läßt sich eine vollkommnere Katharsis, wie sie Aristoteles von der Tragödie als Hauptsache verlangt, irgend

[1]) Nach der Befreiung von den Fesseln hatte Prometheus noch den Herakles „eines feindseligen Vaters liebsten Sohn" genannt. Fragm. 187. Dindorf.

denken. Die Affekte von Furcht, Mitleid, Haß, Liebe, Unwillen und Bewunderung, welche im Mittelstücke auf eine mehr beängstigende als wohlthuende Weise durch die Handlungen und Schicksale der einzelnen Personen erregt und gegen einander aufgewiegelt werden, nehmen unter der Leitung erhabner und sinnvoller Vorstellungen einen solchen Gang der Entwickelung, daß sie sich in eine sanftbewegte, wohlthätig erhöhte Stimmung der eine höhere Macht anerkennenden Scheu und Ergebung in ihre Fügungen auflösen.

Aeschylos politische Laufbahn schließt für uns, wie sie auch für die alten Athener schloß, mit der alten vollständig erhaltenen Trilogie, deren Besitz, nach dem der Ilias und Odyssee, für den größten Schatz der Griechischen Poesie zu halten wäre, wenn sie in eben so wohlerhaltener Gestalt, ohne Lücken und durch Abschreibefehler übel zugerichtete Partieen, auf uns gekommen wäre. Aeschylos brachte diese Trilogie Ol. 80, 2, v. Chr. 458, auf die Bühne, in einer Zeit großer politischer Aufregung in seiner Vaterstadt, in der die demokratische Partei unter Perikles Leitung eben beschäftigt war den letzten Ueberrest aristokratischer Institutionen, wodurch der freien Bewegung des Volks im öffentlichen und Privatleben noch hie und da ein strenger Zügel angelegt werden konnte, den Areopag, über den Haufen zu werfen. Er fand sich bewogen den Mythus des Orestes zur Grundlage einer trilogischen Composition zu machen, von der wir hier, eben weil das Ganze noch vorliegt, nur einige Hauptgedanken hervorheben wollen.

Agamemnon erscheint in dem Stücke, das von ihm den Namen führt, nur in einer Scene auf der Bühne, wo er als siegreicher Herrscher von seiner Gemahlin Klytämnestra empfangen wird und nach einiger Weigerung über die ausgebreiteten Purpurteppiche in das Innere seines Palastes schreitet, aber ist dessenungeachtet die Hauptperson, indem sein Charakter und

Schickſal das ganze Stück hindurch die handelnden Perſonen, wie den Chor, faſt ausſchließlich beſchäftigt. Aeſchylos faßt ihn als großen, ehrfurchtgebietenden Herrſcher, der nur dadurch, daß er ſeinem kriegeriſchen Ehrgeiz durch die Unternehmung gegen Troja das Leben vieler Menſchen [1]) und ſelbſt das ſeiner Tochter Iphigeneia [2]) zum Opfer gebracht, ein düſtres Verhängniß über ſein an alten Wunden ſchon krankendes Haus herbeigezogen habe.

Klytämneſtra ihm gegenüber iſt das Weib, das ſeinen Trieben und Lüſten mit rückſichtsloſer Entſchiedenheit folgt und Seelenſtärke und Klugheit genug beſitzt, um ihre böſen Pläne durchzuſetzen; ſie hat den Agamemnon mit ihren ſchlauen Veranſtaltungen völlig umgarnt, ſchon ehe ſie das trügeriſche Gewand wie ein Netz über ihn wirft, und weiß die That, nachdem ſie vollführt iſt, vor dem Chor mit jener Sophiſtik der Leidenſchaft, die Aeſchylos vortrefflich zu malen verſteht, mit allen möglichen Gründen, die ſie hätte haben können, wenn nicht der eine wirkliche völlig hingereicht hätte, zu bemänteln. Die große tragiſche Wirkung, welche das Stück auf Jeden, der es zu leſen und zu faſſen im Stande iſt, hervorbringt, beruht beſonders auf dem Contraſt, in dem der glänzende äußre Schein des Hauſes der Atriden mit der wahren innern Beſchaffenheit deſſelben ſteht. Die erſten Scenen haben etwas ungemein Prachtvolles, das Leuchten der Feuerzeichen, die

---

[1]) Denn die Götter haben ein Auge auf die, welche am Tode Vieler Schuld ſind, *τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί*, ſagt der Chor V. 461.

[2]) Der Chor tadelt dies Opfer mit Entſchiedenheit, beſonders V. 217. Er hält ohne Zweifel es für wirklich vollbracht, wie Klytämneſtra V. 1555, wiewohl damit Aeſchylos die Sage von der Rettung der Iphigenia nicht in Abrede ſtellen wollte; die Opferer ſelbſt müſſen nach ſeiner Meinung von der Artemis verblendet geweſen ſein.

Botſchaft von Trojas Fall, Agamemnons Einzug; aber mitten in dieſen Freudenſcenen ertönt in den Geſängen des Chors ein Ton der traurigſten Ahnung, der von Stufe zu Stufe vernehmlicher und andringender wird, bis in der unübertrefflichen Scene zwiſchen dem Chor und der Kaſſandra das ganze Unheil des Hauſes zum klaren Bewußtſein kommt. Von hier an gibt Aeſchylos dem geängſteten Gefühl keine Raſt mehr; die Ermordung Agamemnons folgt unmittelbar auf die Verkündigung, der Triumph der Klytämneſtra und des Aegiſth, die erbarmungsloſe Kälte, womit ſie ſich der That freuen und die Klagen und Vorwürfe des Chors abweiſen, hinterlaſſen das am Schickſal des Hauſes theilnehmende Gemüth in einer Erſchütterung und Spannung, die nur an einem gewiſſen Gefühl, daß Agamemnon durch eine göttliche Nemeſis gefallen ſei, ein beruhigendes Moment hat.

Die Choephoren enthalten die Blutrache des Oreſtes. Die natürlichen Stufen der Handlung, der Beſchluß und Plan der Rache, den Oreſtes mit Elektra und dem Chor ausſinnt, die liſtigen Anſchläge, durch welche Oreſtes zur Ausführung der That gelangt, die Ausführung ſelbſt und die Betrachtung der vollendeten That bilden eben ſo viele Akte des Drama's. Der erſte iſt der längſte und am meiſten ausgeführte, weil dem Dichter offenbar am meiſten daran liegt Oreſtes innere Bedrängniß und die Nothwendigkeit, in der er ſich befindet, den Mord des Vaters an der Mutter zu rächen, vollkommen deutlich zu machen. Deswegen dreht ſich auch das ganze Drama um das Grab des Vaters und der Chor beſteht aus Trojaniſchen Frauen aus der Dienerſchaft des Atridenhauſes, welche von der durch unglückliche Träume geſchreckten Klytämneſtra geſandt ſind, um zum erſtenmal den ermordeten Gemahl durch Grabſpenden zu verſöhnen, und welche nun dieſe Spenden auf Rath der Elektra zwar darbringen, aber nicht für die, welche

sie gesandt hat. Agamemnons Geist wird förmlich aus der Tiefe herauf beschworen an dem Werk seiner Rache thätigen Antheil zu nehmen und den unterirdischen Göttern, namentlich dem Todtenführer Hermes, der zugleich der Gott aller verborgenen und listigen Unternehmungen ist, öfter die Leitung des ganzen Werks zugeschrieben, über dem der Dichter ein eignes nächtliches Dämmerlicht zu verbreiten gewußt hat. Die That selbst erscheint immer als eine schwere Bürde, die Orestes nur von den Forderungen der unterirdischen Götter wie des Delphischen Orakels überwältigt übernimmt; keine niedern Motive und keine leichtsinnige Gleichgiltigkeit mischen sich hinein, und doch, oder vielmehr eben deswegen, erheben sich, als Orestes über den Leichen der Mutter und ihres Buhlen, an derselben Stelle, an der sein Vater erschlagen war, steht und sich noch einmal die ganze Verruchtheit jenes Mordes zur Rechtfertigung der eignen That vor die Augen stellt, die Erinnyen aus der Tiefe und ängstigen ihn, obgleich vom Chore ungesehn, doch den Zuschauern gewiß sichtbar, mit ihren Schreckgestalten, bis er davon eilt, um den Delphischen Apollon, der ihm die That geboten, um Sühne und Reinigung anzuflehn. Man sieht, daß nach Aeschylos, so wie überhaupt nach den Griechischen Ansichten, die Erinnyen nicht eigentlich den Grad der moralischen Schuld und die Macht des bösen Gewissens bezeichnen — in welchem Fall sie sich an der Klytämnestra weit furchtbarer als am Orest erweisen mußten — sondern das Furchtbare der That selbst, des Muttermordes als solchen, darstellen, die, aus welchen Motiven immer begangen, ein Riß in den Ordnungen der Natur ist, der beängstigend und verwirrend auf das menschliche Gemüth wirken muß.

Diesen Charakter entwickeln die Erinnyen noch bestimmter im Schlußstück, in welchem der Dichter mit eben so viel plastischem wie poetischem Talent diese Wesen, von denen die

Griechen vorher nur eine ziemlich dunkle Vorstellung hatten, in einer Gestalt, die theils nach ihren geistigen Eigenschaften theils nach der Analogie der Gorgonen gebildet war, als Chor auftreten läßt. Sie rächen die That des Muttermords an sich, ohne nach Motiven und Umständen zu fragen, mit der Rücksichtslosigkeit und Unerbittlichkeit eines Naturgesetzes, durch Schreckniſſe und Qualen auf der Ober- und Unterwelt. Auch die Reinigung, welche Apollo dem Oreſt in Delphi hat angedeihen laſſen, hat keinen Einfluß auf ihre Geſinnung; Apollo hat nur vermocht ſie auf kurze Zeit in einen Schlummer zu verſenken, aus dem der Geiſt der Klytämneſtra, der ſeiner Verbrechen wegen unſtät in der Unterwelt umherirren muß, ſie durch eine Erſcheinung erweckt, die auf der Bühne die größte Wirkung gethan haben muß. Nach dieſen Scenen in Delphi ſehen wir uns auf einmal nach dem Heiligthum der Pallas Athena auf der Burg von Athen verſetzt, wohin Apollon dem Oreſt zu fliehen gerathen hatte. Hier wird nun auf eine ſehr regelmäßige Weiſe, mit vielen Beziehungen auf wirkliche Gerichtsgebräuche, von der Athena, welche die Anſprüche beider Parteien anerkennt und eigenmächtig einzugreifen ſich ſcheut, der Gerichtshof des Areopag niedergeſetzt und vor ihm die Streitſache von Oreſt und ſeinem Anwalt Apollon auf der einen und den Erinnyen auf der andern Seite verhandelt. Man muß geſtehen, daß in dieſen Verhandlungen zwar viele einzelne Punkte, welche zur großen Frage gehören, vorkommen und gleichſam ſummirt werden, Apollons Gebot, die Forderung der Blutrache, die der Geiſt des Vaters ſelbſt dem Sohn auflegt, die empörende Art der Ermordung Agamemnons, aber doch eigentlich der innere Unterſchied der That des Oreſtes von der der Klytämneſtra nicht ſo, wie man es an der Stelle erwarten ſollte, bezeichnet wird; Aeſchylos hat offenbar dieſen Unterſchied im Gefühl ſehr richtig gefaßt, ohne ihn mit der Re-

flexion ganz zu durchdringen. Apollon beſchließt ſeine Beweisführung mit einem etwas ſpitzfindigen Argument, warum der Vater höher zu achten ſei als die Mutter, wobei die Göttin Pallas ſelbſt, die ohne Mutter aus dem Haupte des Vater Zeus geboren war, ins Intereſſe gezogen wird. Als nun die Richter, deren zwölf ſind[1]), abſtimmen, findet ſich, daß die Stimmen für beide gleich ſind, und erſt der „Stimmſtein der Athena", den die Göttin vorher ſchon hinzulegen zu wollen erklärt hat, entſcheidet den Streit zu Gunſten des Oreſtes. Es iſt deutlich, daß nach des Dichters Gedanken die Pflicht der Blutrache und die Schuld des Muttermords ſich die Wage halten und das ſtrenge Recht hier keinen Ausgang gewährt, daß aber die Olympiſchen Götter, als menſchliche Weſen, bekannt und vertraut mit der perſönlichen Lage der Einzelnen, für den ohne innere Schuld Unglücklichen einen Ausweg aus allen Drangſalen bereit haben. Daher die wiederholten Hinweiſungen auf das Walten des Zeus, der als der rettende Gott (Ζεὺς σωτήρ) zwiſchen ſtreitende Mächte tritt[2]) und das Zünglein der Wage nach der Seite, welche Billigkeit und Güte empfehlen, zu neigen weiß. Nachdem Oreſtes freigeſprochen, verläßt er mit Segenswünſchen für Athen und mit Verheißungen treuer Bundesgenoſſenſchaft die Bühne, ſchneller als man nach dem großen Intereſſe, das ſein Schickſal eingeflößt hat, erwartet. Aber der Grund liegt darin, daß nun ſchon Aeſchylos ganzes Herz bei den Athenern iſt. Die verſtändige, weiſe Göttin Pallas, die das Bewußtſein ihrer Stärke und Macht in die mildeſten, gewinnendſten Formen kleidet, weiß den Groll der Erinnyen, der zuerſt unabwendbares Verderben über die Athener zu bringen ſcheint, zu beſänftigen, indem ſie ihnen für im-

[1]) Die Zwölfzahl geht aus der Anordnung des Geſprächs hervor, welches die Parteien während der Abſtimmung führen, V. 710—733.

[2]) V. 759. 797. 1045.

mer die gebührende Ehre und Achtung bei den Athenern verheißt, und so schließt das Ganze mit einem Heilgesange der Erinnyen, in dem sie sich — unter der Voraussetzung, daß ihre Macht anerkannt werde — ganz in Segensgottheiten verwandeln, und mit der Einsetzung des Cultus der Eumeniden, die gleich auf der Stelle mit einer Pompa, wie sie ihren Opfern in Athen vorausging, unter Fackelglanz in ihr Heiligthum beim Areopag geleitet werden. Welche Mahnung für die Athener darin lag dem Areopag, dieser Stiftung der Götter, dessen gerichtliche Gebräuche mit dem Cultus der Erinnyen in naher Verbindung standen, mit Ehrfurcht zu begegnen und den Blutbann nicht, wie damals im Werke war, ihm zu entreißen, um ihn den großen Geschwornen-Gerichten zu übergeben, leuchtet von selbst ein; auch sprechen die Stasima, in welchen die Ideen des Stücks noch deutlicher hervortreten als in der Behandlung des Mythus, keinen Gedanken bestimmter aus, als daß dem Menschen Anerkennung einer über allen Widerspruch erhabnen Macht, die den unruhigen Begierden und freveln Gedanken Zaum anlege, vor Allem Noth thue [1]).

Wir bemerken kurz, daß auch das Drama Satyrikon, welches zu dieser Tetralogie gehörte, der Proteus, sich aller Wahrscheinlichkeit nach an denselben mythischen Gegenstand anschloß und die aus Homer bekannten Abenteuer des Menelaos und der Helena bei dem Meerdämon und Robbenhüter Proteus behandelte. Das unnütze Umherschweifen des Menelaos, der seinen Bruder bei der Heimkehr im Stich gelassen und deswegen nicht bloß zu seiner Rettung, sondern auch zu seiner Rache zu spät kam [2]), konnte mannigfachem Scherz und Muthwillen Raum geben, ohne daß der Eindruck gestört oder

---

[1]) Συμφέρει σωφρονεῖν ὑπὸ στένει V. 520.

[2]) Vgl. oben Kap. 6 und Agam. 624. 839.

verwiſcht wurde, den die tragiſche Behandlung der Schickſale des Atridenhauſes hervorgebracht hatte.

Wir glauben, daß dieſe Erörterungen über Aeſchylos Trilogieen, die ganz oder in einzelnen Stücken erhalten ſind, ſo viel Einſicht in die Gedankenwelt des großen Dichters gewähren, als nach dem Plane dieſer Arbeit erwartet werden darf. Aber freilich iſt ein großer Unterſchied zwiſchen dieſen kalten Abſtraktionen aus den Dramen des Aeſchylos und dem Ton und Charakter der Werke ſelbſt, die bis in die feinſten Einzelheiten der Ausführung die Kraft eines begeiſterten, von der Wahrheit und Wichtigkeit ſeiner Gedanken erfüllten Geiſtes bezeugen. Wie alle Perſonen, welche Aeſchylos auf die Bühne bringt, ihren Charakter und Willen kräftig und großartig ausſprechen, ſo ſind auch alle Formen der Rede, deren ſie ſich bedienen, von einer gewiſſen ſtolzen Mächtigkeit; die Diktion der Stücke iſt, wie ein Tempel des Iktinos, aus lauter großen, rechtwinklich behauenen und polirten Marmorblöcken aufgebaut. Die poetiſche Bildung der einzelnen Ausdrücke herrſcht vor dem Syntaktiſchen vor, wobei die Mittel des metaphoriſchen Ausdrucks und neuer Zuſammenſetzungen beſonders gebraucht werden [1]; die gute Kenntniß und genaue Auffaſſung der Natur und des Menſchenlebens gibt dabei Aeſchylos Ausdruck eine Anſchaulichkeit und Wärme, die ſich von der Naivetät des epiſchen Stils nur durch eine größere Beimiſchung ſcharfſinniger Reflexion unterſcheidet, welche mit dem Gefühl der Verwandtſchaft zugleich das Bewußtſein der Verſchiedenheit treffend zu bezeichnen weiß [2]. Die ſyntaktiſchen Formen

[1]) Doch daneben auch der Gebrauch veralteter, beſonders epiſcher Ausdrücke, τὸ γλωσσῶδες τῆς λέξεως. Aeſchylos Sprachgebrauch iſt um einige Grade mehr epiſch, als der des Sophokles und Euripides.

[2]) Daraus gehn z. B. die bei Aeſchylos ſo beliebten Oxymora hervor, wie wenn der Staub der ſtumme Bote des Heers heißt.

sind mehr diejenigen, welche auf einer parallelen Verbindung von Sätzen beruhen (also Copulativ-, Adversativ- und Disjunctiv-Sätze), als solche, die aus der Unterordnung des einen Satzes unter den andern hervorgehn (wie Causal- und Conditionalsätze u. dgl.); die Sprache hat noch wenig von dem rednerischen Flusse, den erst später die Gerichte und Volksversammlungen erzeugten, und eben so wenig von feinerer Entwickelung complicirter Gedankenverbindungen. Sie ist durchaus mehr geeignet mächtige Impulse der Empfindungen und des Begehrens und das gleichsam instinktmäßige Handeln entschiedener Naturen, als die Reflexion des von verschiedenen Momenten bewegten Geistes darzulegen; daher auch in jedem Stücke gewisse Hauptgedanken mehrmals wiederholt werden, namentlich in den verschiedenen Formen der Rede, Dialog, Anapästen, lyrischen Maßen u. dergl. Indessen fehlt dabei dem Dichter keineswegs die Fähigkeit seine Sprache, abgesehn von allen den Unterschieden, die mit der metrischen Form zusammenhängen, auch nach den Charakteren einigermaßen abzustufen; die Höhe, auf der er sich im Ganzen hält, duldet doch, daß Personen niedrer Art, wie der Feuerwächter im Agamemnon und die Wärterin des Orestes in den Choephoren, in Worten und Wendungen etwas mehr zur Sprache des gemeinen Lebens herabsteigen und selbst in ihrer Wortfügung ein schwächeres Gemüth an den Tag legen.

Um noch einmal auf die Oresteische Trilogie zurückzukommen, so erkannten die Richter der tragischen Wettkämpfe ihr den Preis vor den rivalisirenden Stücken zu. Doch scheint dieser poetische Sieg dem Aeschylos keinen Ersatz gewährt zu haben für die praktische Wirkungslosigkeit seiner Intentionen, indem die Athener in derselben Zeit den Areopag wirklich der Macht und Ehre beraubten, in der der Dichter ihn hatte schützen wollen. Aeschylos ging zum zweitenmal nach Sicilien

und ſtarb in der ihm befreundeten Stadt Gela, drei Jahre nach der Aufführung der Oreſtea.

Die Athener hatten das Gefühl, daß Aeſchylos mit der Richtung, welche ihr Staatsleben und ihr Geſchmack für Kunſt und Wiſſenſchaft in der nächſten Folgezeit nahmen, nicht zufrieden ſein würde; der Schatten des Dichters, wie ihn Ariſtophanes in ſeinen Fröſchen zur Oberwelt heraufführt, legt eine zornige Unzufriedenheit mit dem Publikum an den Tag, welchem Euripides ſo ſehr gefiel, obgleich Euripides kein Rival von ihm geweſen war, indem er die Bühne erſt in dem Jahre betrat, in dem Aeſchylos ſtarb. Dies hinderte indeß die Athener nicht die Erhabenheit und Schönheit ſeiner Poeſie im vollen Maße anzuerkennen. „Nur mit ihm ſtarb ſeine Muſe nicht" ſagt Ariſtophanes, in dem Sinne, daß ſeine Stücke auch nach ſeinem Tode, und zwar als neue, aufgeführt werden durften; der Dichter, welcher ſie dem Chor und den Schauſpielern einübte, wurde vom Staate belohnt, der Kranz aber dem lange verſtorbenen Dichter geweiht [1]). Der Familie des Aeſchylos, welche lange fortdauerte und eine Zeit lang eine eigne Aeſchyliſche Schule bildete, werden wir weiterhin gedenken.

---

[1]) Dies iſt das Ergebniß der Stellen in der Vita Aeschyli, Philostr. V. Apollon. VI, 11, p. 245. Olear. Schol. Aristoph. Acharn. 10. Fröſche 893. Daß Aeſchylos ſelbſt nach ſeinem Tode noch gekränzt wurde, ſagt die Vita Aeschyli, und dieſe Angabe ſcheint vorzüglicher als Quintilians Instit. X, 1, Behauptung, daß viele andre Dichter durch die Aufführung von Aeſchylos Stücken den Kranz erlangt hätten. Die Siege des Euphorion (ſ. oben Anm.) mit noch nicht aufgeführten Stücken des Aeſch. ſind davon zu unterſcheiden; auch das Geſetz des Lykurg über die Aufführung der Stücke der drei großen Tragiker nach officiell beglaubigten Abſchriften gehört nicht hierher.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Sophokles.

In Aeschylos tragischen Trilogieen waren die großen Mythenkreise der Hellenischen Nation dramatisch ausgebildet worden. Die Geschicke ganzer Geschlechter, Stämme und Staaten waren auf eine solche Weise ausgeführt worden, daß aus der größten Verwickelung und Verdunkelung das Walten einer höhern Macht und Weisheit, wie ein glänzender Stern aus der Nacht, hervortrat. Staunen und eine hochherzige Freude mußte einen jeden Griechen ergreifen, der auf eine solche Weise die göttlichen Fügungen in der Geschichte seiner Nation gezeichnet erblickte. Diese Tragödie war vorzugsweise politisch-patriotisch-religiös.

Wie war es möglich, daß nach diesen mächtigen Schöpfungen eines so großen Genius doch noch der schönere Kranz für Sophokles zurück war? Nach welcher Seite hin war ein so großer Fortschritt von dem durch Aeschylos gewonnenen Standpunkt möglich?

Wir wollen uns nicht in aprioriſche Constructionen einlassen, wie dieser Fortschritt gemacht werden konnte; sondern lieber sogleich an der Hand der Geschichte hinzutreten und betrachten, wie er bewirkt worden ist. Wir werden finden, durch eben so viel Zurückgehn, wie Vorwärtsstreben, durch Aufopfern auf der einen Seite, um auf der andern zu gewinnen, überhaupt durch eine innere Mäßigung und Bescheidenheit, welche die edelste, liebenswürdigste Eigenschaft des Griechischen Geistes war.

Doch ehe wir diese große Frage lösen können, müssen wir von den äußern Lebensumständen des Dichters so viel Kennt-

niß nehmen, als zum Verständniß seiner dichterischen Laufbahn erforderlich ist.

Sophokles, Sophilos Sohn, war in dem Attischen Gau (Demos) der Koloneer im Jahre v. Chr. 495 (Ol. 71, 2.) geboren [1]). Er war also funfzehn Jahr alt, als die Schlacht von Salamis geschlagen wurde, an der er noch nicht als Kämpfer Theil nehmen konnte: er führte aber den Chor der Sänger des Siegspäan, in gymnastischer Nacktheit, gesalbt, mit einer Lyra im Arm; seine schöne Jugendblüthe [2]), aber gewiß auch seine musikalische Bildung hatten die Ordner des Festes bestimmt ihn dazu auszulesen.

Elf bis zwölf Jahre später, im J. 468 (Ol. 77, 4.) [3]), trat Sophokles zum erstenmal als Wettkämpfer im dramatischen Agon, und zwar gegen den alten Helden Aeschylos, auf. Es waren die großen Dionysien, in denen der erste Archont den Vorsitz hatte; ihm lag es ob die Richter des Kampfs zu ernennen: da trat Kimon, der eben die Seeräuber von Skyros überwunden und die Gebeine des Theseus nach Athen zurückgebracht hatte, mit seinen Mitfeldherrn in das Theater, um dem Dionysos die gebührenden Spendopfer darzubringen, und Aphepsion der Archont fand es der Wichtigkeit dieses Wettstreits angemessen diesen ruhmvollen Siegern in Kriegsschlachten die

---

[1]) Dies ist die Angabe der Vita Sophoclis. Das Marmor Parium macht ihn zwei Jahre älter; aber dagegen spricht besonders das in einer der nächstfolgenden Anmerkungen erwähnte Faktum.

[2]) Athenäus I. p. 20 f. nennt den jungen Sophokles dabei καλὸς τὴν ὥραν; dies paßt am besten auf das angegebene Alter.

[3]) Da alle neuen Dramen in Athen an den Lenäen und an den großen Dionysien aufgeführt wurden, von denen jene in den Gamelion, diese in den Elaphebolion trafen, also beide in die zweite Hälfte des Attischen oder Olympischen Jahres, nach der Wintersonnenwende: so ist in der Geschichte des Drama's das Olympiaden-Jahr immer dem Jahr v. Chr. gleich zu rechnen, in welches seine zweite Hälfte fällt.

Entſcheidung über den poetiſchen Sieg zu übertragen. Kimon, ein Mann von alter Sitte, von edler Gradheit des Charakters, der gewiß den Aeſchylos wohl zu ſchätzen wußte, gab dem jugendlichen Gegner den Preis, woraus man abnehmen kann, wie mächtig ſein Genius ſchon im erſten Hervorbrechen Alles überſtrahlte. Es ſoll der Triptolemos geweſen ſein [1]), womit er dieſen Sieg gewann: ein patriotiſches Stück, worin dieſer Eleuſiniſche Heros als der Verbreiter des Getreides bei den Völkern, der Beſänftiger der Sitten auch bei den wildeſten Barbaren, gefeiert wurde.

Acht und zwanzig Jahre jünger iſt das erſte Stück des Sophokles, welches uns erhalten iſt, zugleich merkwürdig, weil es einen beſondern Glanzpunkt im Leben des Dichters bildet. Sophokles hatte im J. 440 (Ol. 84, 4.) die Antigone aufgeführt; die Vortrefflichkeit des Stücks, beſonders aber die klugen Gedanken und trefflichen Geſinnungen, welche der Dichter darin vielfach über den Staat ausſpricht, bewogen die Athener ihm für das nächſte Jahr durch Volkswahl das Amt eines Feldherrn zu ertheilen: wobei man ſich erinnern muß, daß die zehn Strategen Athens nicht bloß als Befehlshaber der Truppen, ſondern eben ſo ſehr für Verwaltungs-Angelegenheiten und zu Verhandlungen mit auswärtigen Staaten gebraucht wurden. Sophokles war einer der Feldherrn, welche mit Perikles den Krieg gegen die Ariſtokraten von Samos führten, die von den Athenern vertrieben von Anäa auf dem Feſtlande mit Perſiſcher Unterſtützung nach Samos zurückgekehrt waren und die Inſel gegen Athen aufgewiegelt hatten [2]): dieſer Krieg wurde im Jahre 440 und 439 (Ol. 85, 1.) geführt.

---

[1]) Nach einer Combination der obigen Erzählung mit der chronologiſchen Angabe von Plinius N. H. XVIII, 12.

[2]) Daher nennt die Vita Sophoclis den Krieg, an deſſen Leitung Sophokles Theil nahm, τὸν πρὸς Ἀναίαν πόλεμον. Die Liſte der

Sophokles bewahrte, wie mehrere Anekdoten aus dem Alterthum merken lassen, auch im Getümmel des Krieges die Heiterkeit des Geistes und jene poetische Stimmung, für welche die klare und ruhige Betrachtung der menschlichen Dinge ein Genuß ist. Auch ist Sophokles damals mit Herodot, der um diese Zeit in Samos lebte (Kap. 19.), bekannt geworden und hat ein Gedicht (ohne Zweifel lyrischer Art) für ihn gemacht [1]). Es ist ein interessanter Gedanke diese beiden Männer sich mit einander in gesellschaftlichem Verhältniß zu denken, beides Geister mit einem ruhigen großen Auge für die Erkenntniß menschlicher Dinge, aber der Samier in seinem Kindergemüth die Kunde von vielen Völkern und Ländern tragend, während der Athener den gereifteren, durchdringenderen Verstand dem Zunächstliegenden, dem innern Treiben der Kräfte und Leidenschaften in jeder Menschenbrust, zugewandt hatte.

Ob Sophokles später noch an Staatsgeschäften Theil genommen, ist zweifelhaft; im Ganzen genommen war er, wie ein Zeitgenosse von ihm, Jon von Chios [2]), angibt, der Politik weder besonders kundig noch zu politischem Handeln sonderlich geschickt, sondern entsprach darin nur dem gewöhnlichen Maßstabe des gemeinen Mannes von guter Art. Offenbar war auch bei ihm, wie bei Aeschylos, die Poesie Geschäft des Le-

Feldherrn in diesem Kriege ist ziemlich vollständig erhalten in einem Fragment des Androtion bei den Schol. zum Aristides p. 225. c. (182. ed. Frommel.)

[1]) Plutarch an seni 3, wo die Erwähnung freilich mit den Haaren herbeigezogen ist. Aus diesem Gedicht stammt gewiß die Angabe der Vita Sophoclis über das Alter des Sophokles bei der Samischen Unternehmung: wie kam sonst ein Grammatiker auf diese ganz ungewöhnliche Altersangabe. Man wird daher die schwankende Lesart in der Vita nach der Stelle des Plutarch, wo die Lesart sicher steht, berichtigen müssen. Darnach war Sophokles damals 55 Jahr alt.

[2]) Bei Athenäus XIII, p. 603.

bens; Studium und Ausübung derſelben füllten den größten Theil ſeiner Zeit, wie ſchon aus der Zahl ſeiner Dramen hervorgeht, die bedeutend zahlreicher als die des Aeſchylos waren. Man hatte unter ſeinem Namen 130 Dramen, von denen nach dem Grammatiker Ariſtophanes 17 unächt waren; die übrig bleibenden 113 ſcheinen Tragödien und Satyrdramen zu begreifen. Doch müſſen wohl in manchen Tetralogien die Satyrdramen verloren gegangen oder gar nicht vorhanden geweſen ſein (wie wir es auch bei andern Dichtern finden), weil ſonſt die Zahl nicht ſo ungerade ſein könnte; es mögen höchſtens auf 90 Tragödieen 23 erhaltne Satyrdramen gekommen ſein. Dieſe Stücke fallen ſämmtlich in den Zeitraum von 468 (Ol. 77, 4.), wo Sophokles zuerſt auftrat, und 406 (Ol. 93, 2.), in welchem Jahre er ſtarb, alſo in eine Zeit von 62 Jahren, von denen indeß die letzten Jahre, die dem hohen Greiſenalter angehören, wenig mehr hervorgebracht haben können. Am fruchtbarſten müſſen die Jahre des Peloponneſiſchen Krieges geweſen ſein, denn wenn die Ueberlieferung zuverläſſig iſt [1]), daß die Antigone in einer chronologiſch geordneten Sammlung der Dramen des Sophokles das 32ſte Stück war, ſo bleiben für die zweite Hälfte ſeines Dichterlebens noch 81 oder (wenn man die Satyrdramen ausſchließt) etwa 58 Stücke übrig. Auf daſſelbe Reſultat führt ein den Euripides betreffendes Datum, unter deſſen Stücken, die auf 92 angegeben werden, die Alkeſtis das ſechzehnte war [2]). Sie trifft aber nach derſelben Ueberlie-

---

[1]) S. die Hypotheſis des Ariſtophanes von Byzanz zur Antigone. Wenn die Zahl 32 auch die Satyrdramen inbegreift, ſo müſſen einige Trilogieen ohne ſolche geweſen ſein; ſonſt fiele auf No. 32 gerade ein Satyrdrama.

[2]) S. die Didaskalie zur Alkeſtis e cod. Vaticano, welche Dindorf in der Oxforder Ausgabe 1834 herausgegeben hat. Die Zahl ϵ' iſt bei dieſer Annahme in ς' verändert, was ſich beſſer in die Rechnung fügt

ferung auf das Jahr 438 (Ol. 85, 2.), welches das 17te in Euripides dichterischer Laufbahn ist, die im Ganzen von 455 (Ol. 81, 1.) bis 406 (Ol. 93, 2.), also neunundvierzig Jahr, dauerte. Man sieht daraus, daß beide Dichter im Anfang nur alle drei oder vier Jahre mit einer Tetralogie auftraten, später aber wenigstens alle zwei Jahre. Die Folge dieser schnelleren Produktion scheint die geringere Sorgfalt oder vielmehr das Nachlassen von den strengeren Vorschriften zu sein, welches in den lyrischen Partieen der Tragödie von Ol. 90 oder 89 an bemerkt worden ist.

Die erhaltenen Tragödien stammen sämmtlich, so viel man aus innern und äußern Gründen schließen kann, aus der Zeit nach der Antigone; sie mögen etwa so der Zeit nach auf einander folgen: Antigone, Elektra, Trachinierinnen, Oedipus König, Aias, Philoktet, Oedipus auf Kolonos. Bestimmt wissen wir nur, daß der Philoktet 409 (Ol. 92, 3.) und der Oedipus auf Kolonos erst 401 (Ol. 94, 3.) nach des Dichters Tode von dem jüngern Sophokles aufgeführt worden ist. Sie zeigen sämmtlich die Kunst des Sophokles in ihrer vollen Reife, in jener großartigen Milde, welche Sophokles erst sich angeeignet, nachdem er — einer merkwürdigen Aeußerung zufolge, die von ihm selbst aufbewahrt worden ist — den Pomp des Aeschylos mit den Kinderschuhen ausgetreten und dann auch eine gewisse herbe und strenge Weise, die aus übergroßer Künstlichkeit und Verfeinerung entstand, abgelegt hatte; da erst gelangte seine Kunst zu dem Stil, den er selbst für den geeignetsten zur Darstellung von menschlichen Charakteren und besten achtete [1]). In der Antigone, den Trachinierinnen

als ιξ'. Ein drittes Datum der Art hat sich bei Aristophanes Vögeln erhalten, welche das 35ste Stück des Komikers waren.

[1]) Die wichtige Stelle, welche Plutarch de profectu virtut. sent. T. VII. p. 252. Hutten anführt, ist offenbar so zu schreiben: ὁ Σοφο-

hen — die Hauptaufgabe des tragiſchen Chors — ſondern die Vorgänge in der Bruſt der handelnden Perſonen ſelbſt ſeine Aufmerkſamkeit hauptſächlich in Anſpruch nahmen.

Wie nothwendig für dieſe pſychiſche Entwickelung der Zutritt der dritten Perſon war (Kap. 22), iſt ſehr einleuchtend. Das Geſpräch bekommt durch die Theilnahme einer dritten Perſon natürlich weit mehr Mannigfaltigkeit; die Charaktere zeichnen ſich ſelber nach verſchiedenen Seiten hin. Wenn der Tritagoniſt geeignet iſt durch ſeinen Gegenſatz die erſte Perſon zum Widerſtand aufzufordern, ſo kann der Deuteragoniſt im vertrauteren Geſpräch die ſanfteren Empfindungen und geheimeren Gedanken aus ſeiner Bruſt ziehen. Perſonen, wie die Chryſothemis neben der Elektra, die Ismene neben der Antigone, welche die Stärke der Hauptperſon durch den Gegenſatz einer ſanfteren Weiblichkeit heben [1]), konnten in der That erſt ſeit der Trennung des Deuteragoniſten vom Tritagoniſten hervortreten.

So deuten ſchon dieſe äußeren Veränderungen in der Technik der Tragödie darauf, wozu Sophokles die tragiſche Poeſie machen wollte, zu einem treuen Spiegel der Bewegungen, Leidenſchaften, Richtungen und Kämpfe der menſchlichen Seele. Indem er die großen nationalen Intereſſen, die dem Griechen ſeine Vorzeit hoch und heilig machten und deren Erregung Aeſchylos Kunſt großentheils gewidmet war, zur Seite liegen ließ, bekamen die mythiſchen Gegenſtände unter ſeiner Hand eine allgemein menſchliche und eben dadurch für das Menſchengeſchlecht ewige Bedeutung. Und wenn es ungewöhnlich ſtarke und große Seelen ſind, die er den Forderungen der Griechiſchen Kunſt gemäß vorführt, und mächtige Erſchütterungen, die ſie erfahren: ſo iſt doch zugleich in der Darſtellung derſel-

[1]) Vgl. Scholien zur Elektra 328.

den eine solche innere Wahrheit, daß jedes menschliche Gemüth sich selbst darin wiedererkennen kann. Die Berechtigungen und die Schranken menschlicher Willensrichtungen, die sittlichen Forderungen und Gesetze, kommen hier auf die ergreifendste Art zur Sprache. Es hat schwerlich einen Dichter gegeben, dessen Werke von einer so allgemeinen und unvergänglichen sittlichen Bedeutung sind, wie Sophokles Tragödien.

Es ist uns hier nicht gestattet in eine umständliche Analyse des Plans der einzelnen Tragödien des Sophokles einzugehn (wozu die Kap. 22 gegebenen Bemerkungen einige Anleitung enthalten): aber es wird dem Zwecke dieses Werks angemessen sein die eigenthümlichen Situationen, um welche sich die einzelnen Stücke des Sophokles drehn, und die daran sich bewährenden ethischen Ideen näher zu beleuchten.

Die Antigone bewegt sich ganz um den Streit der Interessen und Forderungen des Staats mit den Rechten und Pflichten der Familie. Theben ist glücklich von dem Angriffe des Argivischen Heers befreit; aber ein Bürger der Stadt, ein Sprößling des Thebanischen Königsgeschlechts, Polyneikes, liegt erschlagen vor den Mauern unter den Feinden, die Theben mit Feuer und Schwert zu verwüsten drohten. Der gegenwärtige Herrscher Thebens, Kreon, folgt ganz dem Herkommen der Griechen, welche auf Sicherung der Staaten gegen ihre eigne Bürger abzielten, wenn er den Feind seines eignen Vaterlands unbestattet den Hunden und Geiern zum Fraß hinwerfen läßt: doch ist in der Art, wie er diesen politischen Grundsatz hier aufrecht erhält, in der übertriebnen Steigerung der Strafe gegen die, welche den Leichnam bestatten wollten, in den furchtbaren Drohungen gegen die Wächter des Leichnams, noch mehr in der prahlenden und gewaltsamen (grimacirten) Art, mit der er selbst seinen Grundsatz verkündet und anpreist — jene Verblendung eines beschränkten, nicht von hö-

herer Milde erleuchteten Geistes wahrzunehmen, die den Griechen schon als sichrer Vorbote des herannahenden Unheils erschien. Aber was haben nun die Angehörigen des Erschlagenen zu thun, die Frauen des Geschlechts, denen nach allgemein Griechischem Recht die Besorgung des Leichnams als heilige Pflicht oblag? Daß sie nur die Forderungen der Familie in ihrem ganzen Gewicht empfinden, die des Staats nicht verstehen, ist echt weiblich: aber während die eine Schwester Ismene nur die Unmöglichkeit sieht jenen Forderungen zu genügen, erhebt sich die große Seele der Antigone zum entschlossensten Wagniß. Trotz erzeugt Trotz, die harte Gewalt des Kreon ruft auch in ihr einen harten unbeugsamen Willen hervor, der keine Rücksicht anerkennt und alle sanfteren Mittel verschmäht. Darin liegt eine Schuld, die Sophokles nicht verhüllt und besonders in den Chorgesängen hervortreten läßt[1]); aber gerade dadurch ist Antigone eine so höchst tragische Person, daß sie in der Schuld uns so höchst erhaben und liebenswürdig erscheint. Die Beschreibung des Wächters, wie sie bei heißem Sonnenbrand, während ein glühender Wirbelwind (τυφώς) die Natur in Aufruhr bringt, zum Leichnam tritt und ein helles Wehgeschrei über die Wegräumung der darauf gestreuten Erde erhebt, zeigt ein Wesen, das von einer ethischen Idee, wie von einer unwiderstehlichen Naturgewalt, ergriffen blindlings dem edlen Zuge folgt.

Doch muß man behaupten, daß es eigentlich nicht der tragische Untergang dieses großen, edlen Wesens, sondern die Aufdeckung der Verblendung des Kreon ist, worauf die Tragödie im Ganzen hinausgeht, und daß dem Sophokles, wenn er auch Antigone's That als über das Maß der Weiblichkeit hinausgehend faßt, doch bei weitem mehr an der Wahrheit

[1]) S. besonders V. 853. Dindorf: προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους.

liegt: daß der Staat ein Heiliges außer und über ſich zu reſpektiren habe: eine Lehre, die Antigone mit ſo unwiderſtehlicher Wahrheit und Erhabenheit verkündet [1]). Darum tritt im Laufe des Stücks Antigone jedes Moment hervor und an den Kreon heran, welches ihn in ſeinem Wahn erſchüttern und ihm die Augen öffnen könnte: die erhabne Sicherheit der Antigone in dem Vertrauen auf die Heiligkeit ihrer That; Ismene's Schweſterliebe, die nun gern die Folgen der That theilen möchte; Hämons erſt vorſichtiger, dann verzweifelnder Liebeseifer; Teireſias Mahnungen; aber alles fruchtlos; bis dieſer in jene drohenden Unglücksweiſſagungen ausbricht, die nun am Ende doch die harte Rinde von Kreons Herzen, aber zu ſpät, ſprengen. Bei dem Leichnam der Antigone ermordet ſich Hämon; der Tod des Sohnes zieht den der Mutter nach ſich; ſo muß Kreon wohl inne werden, daß die Familie Güter enthält, welche keine Staatsklugheit erſetzen kann.

An der Elektra tritt das Charakteriſtiſche der Kunſt des Sophokles beſonders dadurch hervor, daß wir hier Aeſchylos Oreſtee, beſonders die Choephoren, zur Vergleichung haben. Sophokles nimmt gleich für die Behandlung dieſes Mythus einen ganz veränderten Standpunkt, nicht bloß dadurch, daß er die Rache an der Klytämneſtra ohne trilogiſchen Zuſammenhang darſtellt, ſondern noch mehr dadurch, daß er die Elektra zur Hauptperſon und Protagoniſten-Rolle macht. Dies war bei Aeſchylos unmöglich, bei dem die Hauptperſon des Mythus, Oreſtes, auch in dem Drama im Vordergrunde ſtehen mußte. Aber für Sophokles feinere Charakter-Entwickelung und pſychologiſche Motivirung iſt Elektra eine viel geeignetere Perſon. Denn während Oreſt, der Mörder aus Pflicht und Gewiſſen, der geborne Bluträcher, vom Delphiſchen Gotte damit beauf-

[1]) V. 450. *οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν —*

tragt, wie von einer übermächtigen Gewalt dazu getrieben erscheint, sind es bei ihr, der Elektra, ihr eigenthümliche Empfindungen, wodurch sie sich von ihrer Schwester Chrysothemis völlig unterscheidet, die innige Anhänglichkeit an das erhabne Bild des Vaters, der Abscheu vor dem üppigen Leben der Mutter in Uebermuth und Laster, es sind die geheimsten Bewegungen der jungfräulichen Seele, die ihren glühenden Haß gegen die Mutter und deren Buhlen unterhalten. Daß Aegisth die Gewänder des Agamemnon trägt, daß Klytämnestra am Tage des Mordes ein häusliches Fest begeht, sind für sie beständig sich erneuernde Aufreizungen. Einen solchen Charakter, in dem eine glühende Empfindung sich mit der eigenthümlichen Schlauheit verbindet, welche das weibliche Geschlecht in solchen Zeiten entwickelt, hat nun Sophokles zum Mittelpunkt des Drama gemacht und auch den Mythus so zu wenden gewußt, daß das Interesse sich ganz an die Handlungen und Empfindungen dieser Person hängt. Bei Aeschylos war Orestes von der Klytämnestra aus dem Hause gestoßen und zum Phokeer Strophios geschickt worden; er erscheint als der verstoßene und widerrechtlich enterbte Sohn im väterlichen Hause: bei Sophokles sollte Orestes als Kind bei der Ermordung des Agamemnon auch umgebracht werden, und nur Elektra rettete ihn und übergab ihn dem väterlichen Gastfreund [1]), wodurch ihr das Verdienst zuerkannt wird dem Vater einen Rächer und dem ganzen Hause einen Retter erhalten zu haben [2]). Dagegen mußte die heim-

---

[1]) Bei Sophokles wird also des Strophios von Krissa als Freundes des Agamemnon und seiner Kinder gedacht; und darum Phanoteus, der Heros einer den Krisäern feindlichen Kriegerstadt, als der genannt, welcher der Klytämnestra die Botschaft von Orest's Tode sendet, wiewohl Strophios die Asche gesammelt hat und zugleich überschickt.

[2]) Euripides giebt in seiner Elektra dies Motiv wieder auf; hier werden Elektra und Orest als Kinder von einander getrennt, V. 284. 541.

liche Verhandlung zwischen Oreſtes und Elektra und Verſchwörung zur Ausführung des Mordes, welche bei Aeſchylos eine Hauptſache iſt, wegfallen, da dem Sophokles lange nicht ſo viel daran liegt die Elektra zur Theilnehmerin der That zu machen, wie es ſein Plan war die Seele des hochherzigen Mädchens im Sturm der verſchiedenſten Empfindungen nach allen Seiten hin hervortreten zu laſſen. Dies erreicht Sophokles durch gewiſſe leichte Veränderungen der Fabel, in denen er die Erfindungen ſeines Vorgängers möglichſt benutzt, aber mit ſo feiner und zarter Hand fort- und umbildet, daß ſie ſich aufs innigſte dem neuen Plane einfügen. Aeſchylos hatte ſchon die Liſt angegeben, wodurch Oreſtes in das Haus der Atriden eingedrungen ſei; er erſchien als ein kriegeriſcher Freund und Vaſall des Hauſes mit dem angeblichen Aſchenkruge des Oreſtes [1]); aber Elektra ſelbſt hatte dieſe Liſt vorbereitet und mit Oreſt verabredet, deren Ausführung daher auch erſt nach dem erſten Haupttheil anfängt. Bei Sophokles aber, wo keine ſolche Verabredung der Geſchwiſter ſtattfindet, iſt Elektra ſelbſt durch dieſe Liſt getäuſcht und wird dadurch in demſelben Maße erſchüttert und aufs ſchmerzlichſte ergriffen, wie Klytämneſtra — nach einer flüchtigen Regung der Mutterliebe — erfreut und beruhigt wird [2]). Oreſtes Todtenopfer auf dem Grabe, welche bei Aeſchylos zur Wiedererkennung führen, erregen hier, bei Sophokles, nur bei der Chryſothemis eine Hoffnung, die Elektra ſogleich niederſchlägt und bei ſich nicht aufkommen läßt. Ihr

---

[1]) In den Choephoren hat bis V. 584 Oreſtes die gewöhnliche Tracht eines Reiſenden; erſt V. 652 erſcheint er in verändertem Koſtüm als δορύξενος des Hauſes.

[2]) Doch liegt auch darin ein milder menſchlicher Zug bei Sophokles, den Aeſchylos nicht haben konnte, daß die erſte Empfindung der Klytämneſtra bei dieſer Botſchaft eine natürliche Regung von Liebe zu dem Kinde iſt, das ſie mit Schmerzen geboren, V. 770.

Verlangen nach Rache wird nur um so glühender, da sie sich männlicher Hülfe beraubt glaubt; ihre Trauer erreicht den höchsten Gipfel, als sie den Aschenkrug selbst in ihren Armen hält, der nach ihrer Meinung ihre einzige Hoffnung einschließt. Da es Orestes selbst ist, der ihr diesen übergibt, folgt die Erkennungsscene der Geschwister schnell, welche zugleich den Umschwung, den die Alten Peripeteia nennen, bildet. Die Tödtung der Klytämnestra und des Aegisth wird von Sophokles mehr als nothwendige Folge aus dem Uebrigen und weniger als die Hauptsache behandelt; während Aeschylos Streben es ist diese That selbst in ihr rechtes Licht zu stellen, hört bei Sophokles die Spannung offenbar auf, seit Elektra von ihrer Angst und Unruhe erlöst ist.

Auch die Trachinierinnen des Sophokles haben ganz den Plan und Zweck eines Charaktergemäldes, und die Unvollkommenheiten, welche man diesem Stücke nicht ganz mit Unrecht vorgeworfen hat, haben in einem gewissen Conflikt ihren Grund, der zwischen dem Mythus und den Intentionen des Sophokles eintritt. Der Mythus ist das tragische Ende des Herakles; Sophokles aber hat wieder nicht den Herakles, sondern die Deianeira zur Hauptperson gemacht. Leid' aus Liebe, ist das rührende Thema dieses Gedichts, das so gefaßt, wie es der Dichter wollte, die größten Schönheiten hat. Das ganze Dichten und Trachten der Deianeira geht darauf hinaus, wie sie den Mann, an dem ihr ganzes Herz hängt, wiederhaben und seine Zuneigung sich sichern könne; indem sie diesem Triebe unvorsichtig folgt, bereitet sie ihm — so viel sie selbst sehen kann — das furchtbarste Elend und Verderben. Ihr Tod ist damit entschieden: aber wenn auch in der alten Tragödie die Person untergeht, so kann doch durch Rechtfertigung ihres Namens und Angedenkens diejenige Beruhigung gewonnen werden, welche dem Gefühl des Sophokles eben so noth-

wendig erschien, wie dem des Aeschylos. Dies ist, außer dem Abschlusse des Mythus, der Zweck der letzten Abtheilung der Trachinierinnen, worin Herakles als Hauptperson erscheint und nach heftigen Verwünschungen der Gattin doch zur Erkenntniß kommt, daß Deianeira aus Liebe das vom Schicksal ihm bestimmte Ende herbeigeführt habe[1]). Zwar läßt sich nun Herakles nicht, wie wir erwarten würden, in mitleidigen Klagen um Deianeira und sehnsüchtigen Wünschen aus, daß sie zugegen sein möchte, um versöhnt von ihm zu scheiden, aber dem Gefühl des Griechen genügt es schon, daß der Heros ohne Vorwurf gegen die unglückliche Gattin aus der Welt geht, da aller Grund zum Vorwurf gehoben ist.

Was der König Oedipus des Sophokles ausdrücke, wird am klarsten, wenn man beachtet, was er nicht sagen will. Er umfaßt nicht die Geschichte der Frevel des Oedipus und ihrer Enthüllung, sondern diese Frevel, die das Geschick auf Oedipus lud ohne sein Wissen und Wollen, bilden nur einen dunkeln nächtlichen Hintergrund, auf dem die Handlung des Dramas selbst mit kräftigen Farben gezeichnet ist. Die Handlung des Dramas bezieht sich durchaus nur auf die Entdeckung dieser Gräuel, und die sittlichen Ideen, welche das Drama entwickelt, müssen also an dieser Entdeckung zum Vorschein kommen, wenn sie überhaupt darin liegen. Beachten wir nun, welche Veränderung in dem Laufe der Tragödie mit Oedipus vorgeht: so wird er im Anfange nicht bloß von den Thebanern mit großem Nachdruck als der Beste und Weiseste der Menschen gepriesen, sondern zeigt auch selbst ein großes Gefühl seines Werthes und eine große Zufriedenheit mit den Maßregeln, die er zuerst, um den Grund der verheerenden

[1]) ἅπαν τὸ χρῆμ' ἥμαρτε, χρηστὰ μωμένη, sagt Hyllos von ihr V. 1136.

Seuche zu erforſchen, und dann, um den Mörder des Laios ausfindig zu machen, anordnet: wobei keine Ahnung, kein entfernter Schimmer der Vorſtellung, daß er ſelbſt dieſer Mörder ſein könnte, ſeine Seele berührt. Aus dieſem Selbſtgefühl und der daraus entſpringenden Sicherheit erklärt ſich die Heftigkeit und ungerechte Hitze, womit Oedipus Teireſias Ausſage abweiſt, daß er ſelbſt durch ſeine Gegenwart eine Sühnſchuld auf das Land lade, die er eiligſt durch ſeine Entfernung hinweg ſchaffen ſolle. Hier war der Punkt gegeben, wo Oedipus ſich bewußt werden mußte, wie eitel und hinfällig menſchliche Größe, wie ſchwach menſchliche Tugend ſei, wo er in ſich gehn und ſich fragen ſollte, ob nicht in ſeinem Leben ein dunkler Punkt ſei, an dem die furchtbare Schuld haften könne. Aber ſein Selbſtvertrauen macht, daß er da, wo ihm die Wahrheit nahe tritt, nur Lüge und Verrath erblickt und ſeine eingebildete Sicherheit behauptet, bis im Geſpräche mit der Jokaſte, als ſie die Ermordung des Laios am Dreiwege erwähnt, ihm zuerſt ein plötzlicher Argwohn die Seele rührt [1]) und ein innrer Umſchwung in Oedipus Gedanken vorgeht. Es iſt ſehr bemerkenswerth, daß Jokaſte gerade da die Enthüllung aller Gräuel anregt, wo ſie ihren Gemahl völlig beruhigen und jede Furcht vor Teireſias Weiſſagungen verbannen will; ſie will gerade durch daſſelbe die Richtigkeit der prophetiſchen Kunſt erweiſen, wodurch die Bewährung derſelben bald herbeigeführt wird. Es gibt ſich darin, wie in vielen Zügen dieſer Tragödie, jene erhabne Ironie zu erkennen, die ihren Schmerz über die Beſchränktheit des menſchlichen Daſeins in ſchneidenden Contraſten zwiſchen

---

[1]) *Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἄρτιως ἔχει, γύναι,*
ψυχῆς πλάσημα κἀναπίπτειν φρενῶν.
V. 726.

der Wirklichkeit und den Vorstellungen der Menschen ausdrückt, die sich bei Sophokles in vielen Stellen seiner Tragödien äußert, aber im Oedipus König ihren eigenthümlichen Boden hat, da die Verblendung des Menschen über sein eignes Schicksal das Thema des Ganzen ist und hier selbst in Ausdrücken und Redewendungen vielfach wiederklingt [1]). Dieselbe Art von Peripetie wiederholt sich noch einmal, da Oedipus sich von der Gattin hat beruhigen lassen und er nun durch die Botschaft von dem Tode seiner Eltern in Korinth sich völlig von aller Gefahr befreit glaubt, aber durch die Erzählungen gerade desselben Boten von seiner Auffindung auf dem Kithäron plötzlich aus dieser Sicherheit gerissen wird und von da an — während Jokaste schon den Zusammenhang des gräuelhaften Schicksals völlig überblickt — nicht ruhen kann, bis er selbst seines Vatermords und seiner blutschänderischen Verbindung mit der Mutter völlig gewiß geworden ist, und nun eine um so schrecklichere Strafe an sich nimmt, je größer vorher sein Selbstvertrauen auf seine Tugend und Unsträflichkeit vor Göttern und Menschen gewesen war. „O ihr sterblichen Geschlechter, wie muß ich euer Leben dem Nichts gleich rechnen" beginnt der Chor sein letztes Stasimon, der in dieser Tragödie, wie in allen des Sophokles, ganz das Amt erfüllt, welches Aristoteles ihm als seinen natürlichen Beruf vorschreibt, einer menschlich fühlenden Theilnahme, die zwar nicht von einer hinlänglich tiefen Einsicht, um die Knoten der Handlung zu lösen, aber doch von einer solchen Gesinnung geleitet wird, um alle heftigen Bewegungen und leidenschaftlichen Erschütterungen auf ein gewisses Maß besonnener Betrachtung zurückzuführen. Daher Sophokles Chor, wenn er sich in seinen Gesängen auf die Handlung selbst einläßt, oft

[1]) S. die vortreffliche Abhandlung von C. Thirlwall on the irony of Sophocles im Philological Museum T. II. No. VI. p. 483.

ſchwankend, unſicher und ſelbſt verblendet erſcheint, ſammelt er aber ſein Gefühl zu einer allgemeinen Betrachtung der Geſetze des menſchlichen Daſeins, die erhabenſten Hymnen aus ſeinem Munde ertönen, wie das herrliche Staſimon, das nach Jokaſtes freveln Reden ſorgſame Götterfurcht und Beobachtung jener Ordnungen empfiehlt, welche im himmliſchen Aether erzeugt ſind, die nicht die ſterbliche Natur der Menſchen geboren und Vergeſſenheit nie in Todesſchlaf verſenken wird [1]).

In Sophokles Aias zeigt ſich das ausnehmende Vermögen des Dichters in einem durchaus eigenthümlichen Charakter, der nur ſich ſelbſt gleich iſt, zugleich ein Bild der Menſchheit von einer allgemeinen Giltigkeit aufzuſtellen. Sophokles Aias iſt, wie der Homeriſche, durchaus wacker und edel, ſtets bereit ſeine unermüdliche Heldenkraft für das Beſte ſeines Volks aufzubieten; er iſt der Mann, der auf ſich ſelber ruht und ſeiner eignen Feſtigkeit in allen Fällen gewiß iſt: aber in dem vollen Bewußtſein dieſer feſtgegründeten Manneskraft hat er vergeſſen, daß es eine höhere Macht gibt, von der der Menſch auch in dem abhängt, was er als ſein Eigenſtes und Sicherſtes betrachtet, ſeinem in Handlungen hervortretenden Charakter. Dies iſt die tiefer liegende Schuld des Aias, die ſich zwar gleich zu Anfang des Stückes in ſeinem ganzen Weſen zeigt, aber erſt im Verfolg in den Weiſſagungen, die Kalchas dem Teukros eröffnet, im vollen Umfang hervortritt, wo Aias vermeſſene Reden: „Mit den Göttern möge auch der Schwache ſiegen, er vertraue auch ohne die Götter das Seinige zu thun" als Zeugniſſe ſeiner Sinnesart in Erinnerung gebracht werden [2]). Nun hat Aias durch den Spruch der Griechen, die nicht ihm,

---

[1]) Oedip. König V. 863: *Εἴ μοι ξυνείη φέροντι.*

[2]) S. die Rede des Kalchas: *τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις, ἔφασχ' ὁ μάντις.* V. 758 ff.

sondern dem Odysseus die Waffen des Achill zuerkannt haben, eine Demüthigung erlitten, wie sie solche Charaktere am wenigsten ertragen können; diesen Moment hat die Gottheit sich erlesen, um seinen Uebermuth zu strafen. In der Nacht nach dem Urtheil, wie Aias in unbändigem Zorn aufbricht, um sich an den Atriden und Odysseus zu rächen, verwirrt Athena seine Sinne, daß er Stiere und Widder für seine Feinde nimmt und an diesen seinen Grimm ausläßt; in dieser unwürdigen Lage und Handlung zeigt ihn Sophokles gleich im Prolog seines Drama als den „Peitschenführer Aias" (Aias Mastigophoros); als ihm die Besinnung wiederkehrt, ergreift die tiefste Beschämung seine ganze Seele um so gewaltiger, je mehr nun sein ganzer Stolz in seinen Grundfesten gebrochen ist; die herrliche Ekkyklemen-Scene[1]) ist dazu da, um den beschämten, gebeugten Aias in seinem ganzen Zustande darzustellen. So tief er auch seine Schmach fühlt und so sehr er die Götter als Urheber derselben anerkennt: so ist er doch nichts weniger als ein zerknirschter Reuiger; sein ganzes Wesen ist viel zu sehr aus einem Stücke, als daß er in demüthiger Hingebung fortleben könnte; er beweist sich selbst, daß er nicht mehr mit Ehren leben könne — wiewohl der Dichter durch das dem Kalchas beigelegte Orakel, wonach Athene nur an diesem Tage den Aias verfolge und er gerettet sei, wenn er diesen Tag überlebe, die Möglichkeit eines die Gränzen seiner Kraft in bescheidnem Sinne anerkennenden Aias hinstellt. Doch diese Möglichkeit wird nicht zur Wirklichkeit; Aias bleibt wie er ist, der Tod, den er sich zu geben selbst einige List anwendet, ist die einzige Sühne, welche er den Göttern darbringt[2]). Dies ist aber für

[1]) V. 346—595. Vergl. Kap. 22.

[2]) Vgl. die doppelsinnigen Worte in der täuschenden Rede, ἀλλ' εἶμι πρός τε λουτρά u. s. w. V. 654 ff.

Sophokles nur die eine Seite einer vollständigen Entwickelung der Handlung; mit welcher Strenge auch der Dichter im Aias straft, was zu strafen war, mit gleicher Gerechtigkeit würdigt er das Große eines solchen Charakters; und die Ansichten des Alterthums, nach denen die Bestattung ein wesentliches Stück des Lebensgeschicks ist, gestatten eine Fortführung der Handlung über den Tod hinaus. Aias Bruder, Teukros, kämpft als sein Ehrenretter gegen die Atriden, die ihm die Ehre der Bestattung entziehen wollen; und unerwartet tritt auf Teukros Seite eben der, welchen Aias am bittersten gehaßt hat, Odysseus, indem er die Trefflichkeit des Todten offen und unumwunden anerkennt [1]). So erscheint Aias, der edle Held, den auch die Athener als einen ihrer Stammhelden verehrten [2]), gerade dadurch, daß sein Heldenthum in jeder andern Hinsicht fleckenlos ist, als ein um so größeres Beispiel der göttlichen Nemesis.

Im Philoktet, welcher erst 409 (Ol. 92, 3), im fünfundachtzigsten Jahre des Dichters, aufgeführt wurde, hatte Sophokles nicht bloß mit Aeschylos, sondern auch mit Euripides zu wetteifern, der schon vorher der Fabel durch große Veränderungen und unerhörte Erfindungen Neuheit zu geben gesucht hatte [3]). Sophokles bedarf solcher Mittel nicht, um sei-

---

[1]) Erst darin liegt die Peripetie des Stücks, die immer ein Umschwung nach einer entgegengesetzten Richtung ist (ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, Aristot. Poetik 11); der Tod des Aias dagegen lag in der Richtung, die das Drama gleich von Anfang nahm.

[2]) Es ist bemerkenswerth, daß dabei immer nur von Eurysakes Geschlecht, nicht von Philáos die Rede ist, von dem doch die Familie des Miltiades und Kimon ihre Abkunft ableitete. Sophokles vermeidet offenbar den Schein einer absichtlichen Huldigung gegen vornehme Geschlechter.

[3]) Euripides hatte gedichtet, daß auch die Trojaner eine Gesandt-

der Behandlung ein ganz eigenthümliches Interesse zu geben; er legt alles Gewicht auf eine feine Zeichnung und folgerechte Durchführung der Charaktere; was diese in der natürlichen und gewissermaßen nothwendigen Entwickelung ihrer Eigenschaften ergeben, ist sein Drama. In diesem Stücke führt aber diese psychologische Entwickelung, indem sie von den einmal gewählten Voraussetzungen ausgeht und folgerecht fortschreitet, zu einem ganz andern Ergebnisse, als in dem Mythus des Stücks enthalten war; und Sophokles hat — um diesen Streit zwischen seiner Kunst und dem Mythus aufzuheben — auch einmal zu einem Mittel greifen müssen, das Euripides sehr häufig anwendet, Sophokles aber sonst verschmäht, dem sogenannten deus ex machina, d. h. einer Göttererscheinung, welche durch plötzliches Einschreiten das Spiel der Leidenschaften und Anschläge unter den handelnden Personen durchschneidet und den Knoten gleichsam mit dem Schwerte zerhaut.

Indem nämlich Sophokles annimmt, daß Odysseus sich zum Zwecke den Philoktet oder seine Waffen nach Troja zu bringen mit dem jungen Helden Neoptolemos verbunden habe, tritt gleich von Anfang an ein interessanter Gegensatz zwischen den verbündeten Helden hervor. Odysseus verläßt sich ganz auf die Ruhmliebe des Neoptolemos, der nach der Bestimmung des Schicksals Troja einnehmen solle, aber es nur mit Philoktets Waffen einnehmen könne, und Neoptolemos läßt sich auch wirklich bewegen den Philoktetes zu täuschen, indem er sich als

schaft an Philoktetes geschickt und ihm für seine Hilfe die Herrschaft angeboten hätten, um (nach Dio Chrysost. Or. 52. p. 549. Bemerkung) Gelegenheit zu großen Reden und Gegenreden, wie er sie liebt, zu erhalten. Odysseus suchte unter einer falschen Maske, als ein Grieche, den seine Landsleute vor Troja mißhandelten, den Philoktet dahin zu stimmen lieber seinen Landsleuten als den Feinden zu helfen. Doch ist die eigentliche Lösung des Knotens in diesem Stücke noch sehr dunkel.

einen Feind der Troja belagernden Griechen darſtellt, und iſt ſchon nahe daran ihn dem Vorgeben nach in die Heimat, der wirklichen Abſicht nach in das Lager der Griechen, zu bringen. Indeſſen hat einerſeits die treuherzige Redlichkeit des Philoktet und dann der Anblick ſeines unbeſchreiblichen Elends den Neoptolemos tief gerührt [1]), aber es dauert lange, ehe die kraftvolle Natur des jungen Helden dadurch aus der einmal betretenen Bahn gebracht werden kann. Zuerſt verläßt er ſie, wo er — nachdem Philoktet ihm den Bogen zur Bewahrung gegeben — ihm die Wahrheit offen bekennt, daß er ihn nicht nach der Heimat, ſondern nach Troja zu führen müſſe; doch folgt er noch — wiewohl mit widerſtrebendem Herzen — den Plänen des Odyſſeus, wodurch Philoktet in eine Verzweiflung geräth, die faſt ſchmerzvoller iſt, als alle ſeine körperlichen Leiden; bis auf einmal Neoptolemos im heftigen Streite mit Odyſſeus wieder ganz als er ſelbſt auftritt, als der einfache, gerade, edle Heldenjüngling, der auf keinen Fall Philoktets Vertrauen täuſchen will und, da Philoktet ſeinen Groll gegen die Achäer nicht bezwingen kann und will, alle ehrgeizigen Wünſche und Hoffnungen von ſich thut und im Begriff iſt den kranken Helden nach der Heimat zurückzuführen — als plötzlich Herakles, der deus ex machina, erſcheint und durch Verkündigung der Geſetze des Schickſals den Sinn des Philoktet und Neoptolemos vollkommen umändert. So iſt dieſes Drama in ſeiner auf das Verhältniß dreier Charaktere gegründeten Anlage höchſt einfach — wie es auch nur in zwei Akte zerfällt, deren Scheidung durch ein Staſimon vor die Scene fällt, welche Neoptolemos

[1]) V. 965. *Ἐμοὶ μὲν οἴκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις τοῦδ' ἀνδρὸς, οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι.* Das Schweigen des Neoptolemos in der Scene von *ΟΔ. ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, τί δρᾷς*, V. 974, bis zu den Worten am Schluſſe *ἀκούσομαι μέν*, V. 1074, iſt eben ſo charakteriſtiſch, wie irgend eine Rede.

Sinnesänderung bewirkt — aber in der folgerechten und tiefangelegten Entwickelung der Charaktere leicht das kunstvollste und ausgearbeitetste von allen Werken des Sophokles. Die Erscheinung des Herakles bewirkt nur eine äußere Peripetie oder denjenigen Umschwung, der sich auf die faktischen Vorgänge bezieht; der innere Umschwung, die wahre Peripetie im Drama des Sophokles, liegt in der vorhergegangenen Rückkehr des Neoptolemos zu seinem ächten, angebornen Naturell, und diese Peripetie ist ganz in Sophokles Geiste durch die Charaktere und den Gang der Handlung selbst motivirt.

In allen diesen Stücken, auf die sich die bisherigen Bemerkungen beziehen, herrschen ethische Ideen, die indeß auch eines religiösen Fundaments nicht entbehren, indem es immer der Hinblick auf die Gottheit ist, wodurch dem menschlichen Thun in allen Dingen das rechte Maß gegeben wird. Aber in einem Stücke treten die religiösen Vorstellungen des Sophokles so in den Vordergrund, daß das ganze Drama als eine Verklärung des Griechischen Götterglaubens betrachtet werden kann.

Dies Drama, der Oedipus auf Kolonos, wird in den Erzählungen der Alten immer mit dem höchsten Alter des Dichters verbunden. Sophokles erreichte ein Alter von ziemlich 89 Jahren, indem er erst Ol. 93, 2, v. Chr. 406, gestorben ist[1]): und doch hat er den Oedipus auf Kolonos nicht mehr

[1]) Die alten Gewährsmänner geben zwar als Sophokles Todesjahr Ol. 93, 3, an, das Jahr des Archonten Kallias, unter welchem Aristophanes Frösche an den Lenäen aufgeführt wurden, ein Stück, das den Tod des Sophokles wie des Euripides voraussetzt. Doch setzt zugleich die Vita Sophoclis den Tod des Sophokles nach Istros und Neanthes auf die Choen, und da die Choen, welche zu den Antheſterien gehören, im Antheſterion, nach den Lenäen, die in den Gamelion treffen, gefeiert wurden: so muß nach diesen Angaben Sophokles Tod schon in das Jahr vor dem Archon Kallias, also Ol. 93, 2, fallen. Wollte man hier eine Verwechselung annehmen, und für die Choen die kleinen oder ländlichen Dio-

ſelbſt aufgeführt; erſt ſein Enkel, der jüngere Sophokles, hat ihn Ol. 94, 3, im J. 401 v. Chr., auf die Bühne gebracht. Dieſer jüngere Sophokles war ein Sohn des Ariſton, den eine Sikyoniſche Frau, Theoris, dem Sophokles geboren hatte: dagegen hatte Sophokles von einer Attiſchen Bürgerin einen Sohn Jophon, der nach Attiſchem Recht allein als legitimer Sohn und rechtmäßiger Erbe gelten konnte. Jophon und Sophokles eiferten beide dem Vater und Großvater nach; der erſtere trat ſchon neben Sophokles, der andre nach ſeinem Tode mit Tragödien auf die Bühne; die ganze Familie ſcheint, wie die des Aeſchylos, ſich der tragiſchen Muſe geweiht zu haben. Aber das Herz des Alten neigte ſich mehr zu der Nachkommenſchaft ſeiner geliebten Theoris; man ſagte, daß er von ſeinem Vermögen dem Enkel bei ſeinem Leben Bedeutendes zuzuwenden ſuche, und Jophon ließ ſich durch die Furcht ſein gebührendes Erbe zu ſehr geſchmälert zu ſehn zu der Impietät hinreißen, daß er unter den Mitgliedern der Phratria (die eine Art Familiengericht bildeten) darauf antrug dem Greiſe möge die Verwaltung des Vermögens genommen werden, deren er nicht mehr fähig ſei. Sophokles erwiderte auf dieſe Klage nichts, als daß er ſeinen Phratrien-Genoſſen das Parodos-Lied des Chors aus dem Oedipus auf Kolonos vorlas [1]), welches er alſo damals eben erſt gedichtet haben muß, wenn es für ſeinen Zweck beweiſend ſein ſollte; und es macht, wie mir ſcheint, den Richtern alle Ehre, daß ſie nach ſolchen Beweiſen von Geiſteskraft Jophons Anträgen kein Gehör gaben, auch wenn er wirklich juriſtiſch Recht hatte. Jophon ſelbſt muß ſein Unrecht erkannt und Sophokles ihm wieder verziehen ha-

---

nyſien ſetzen: ſo bleibt — auch wenn man einen Schaltmonat zwiſchen dem Poſeideon und Gamelion zu Hülfe nimmt — nicht Zeit genug ein Stück, wie die Fröſche, im Geiſte zu entwerfen, auszuarbeiten und einzuüben.

[1]) *Εὔϊππον, ξένε, τᾶσδε χώρας*, V. 668 ff. Vgl. Kap. 22.

ben; man bezog im Alterthum ſelbſt darauf die Stelle im Oedipus auf Kolonos [1]), wo Antigone den Polyneikes entſchuldigend ſagt: „Auch Andre haben wohl böſe Kinder und ein jähzorniges Gemüth, aber durch beſchwichtigende Reden der Freunde ermahnt laſſen ſie ihren Sinn erweichen.“

In dieſen ſpäten Lebensjahren alſo dichtete Sophokles dieſe Tragödie, welche die Alten mit Recht ein lieblichſüßes Gedicht nannten [2]): ſo iſt es von den wunderbar weichen und lieblichen Gefühlen durchathmet und tief eingetaucht in eine aus Wehmuth über das Elend der menſchlichen Exiſtenz und tröſtlichen und erhebenden Hoffnungen gemiſchte Stimmung. Aus dieſem Drama dringt dem Empfänglichen eine Wärme der Empfindung entgegen, als handelte es ſich darin um das Heil des Dichters ſelbſt; mehr als irgendwo vernimmt man hier die unmittelbare Sprache des Herzens [3]). Der Greis Sophokles hat ſich darin in die Erinnerungen ſeiner Jugend verſenkt, in der die Denkmäler und Sagen ſeiner Heimat, der Ortſchaft Kolonos bei Athen, einen tiefen Eindruck auf ſein Gemüth gemacht hatten; in dem ganzen Stücke und beſonders in dem reizenden Parodos-Liede des Chors, der die Naturſchönheiten und den alten Ruhm von Kolonos preiſt, ſprechen ſich Gefühle von Heimatliebe und Patriotismus auf die liebenswürdigſte Weiſe aus. Hier in Kolonos waren allerlei heilige Stellen, die der Glaube an die Mächte der Unterwelt geweiht hatte, ein Hain der Erinnyen, welche man die ehrwürdigen Göttinnen (Σεμναί)

---

[1]) ἀλλ' ἔκτανόν γε καὶ κατέφθισαν γονεῖς καὶ, V. 1192 ff.

[2]) **Mollissimum eius carmen de Oedipode, Cicero de finn. V, 1, 3.**

[3]) Auch — um die höheren Ideen nicht zu berühren — in den Klagen des Chors um das Elend des Greiſenalters, V. 1211. Das Gegengewicht bildet gegen dieſen Jammer hernach die Verherrlichung eines ſanften, verſöhnten Todes.

nannte; eine ſogenannte „eherne Schwelle," die als eine Pforte zur Unterwelt galt, und unter andern auch eine Stätte, wo Oedipus unterirdiſch wohnen und als ein ſegensreicher Dämon dem Lande Glück und Frieden, den Feinden des Landes aber, namentlich den Thebanern, Verderben bringen ſollte. Der rührende Gedanke, daß Oedipus, den die Erinnyen im Leben ſo ſchwer verfolgt, in ihrem Heiligthum Ruhe nach den Leiden gefunden habe, iſt auch in andern Gegenden mythiſch ausgeſprochen und an beſtimmte Oertlichkeiten geknüpft worden; daß aber ein ſolches Opfer der rächenden Gottheiten, mit ihnen verſöhnt und ſelbſt beruhigt, auch eine Macht Segen zu ſpenden habe, hängt mit den Grundgedanken der Religion der Chthoniſchen Götter bei den Griechen zuſammen, welche gerade den Mächten der Erde und der Nacht eine verborgne und geheimnißvolle Fülle von Lebenskräften zuſchreibt. Auf dieſen Sagen fußend, die ſchwerlich vor ihm ſchon durch die Poeſie verbreitet worden waren [1]), nimmt nun Sophokles an, daß Oedipus vom Delphiſchen Apollon (etwa am Beginn ſeiner leidensvollen Laufbahn vor der Begegnung mit Laios) das Orakel empfangen habe, daß er das Ziel ſeiner mühevollen Laufbahn da finden werde, wo die Erinnyen ihn gaſtlich aufnehmen würden;

---

[1]) Sophokles ſelbſt ſagt, V. 62, von den Heiligthümern und Denkmälern von Kolonos: *τοιαῦτά σοι ταῦτ' ἐστὶν, ὦ ξέν', οὐ λόγοις τιμώμεν', ἀλλὰ τῇ ξυνουσίᾳ πλέον*, d. h. nicht durch Dichter und Redner gefeiert, ſondern die örtliche Ueberlieferung. Wie entfernt davon Aeſchylos Vorſtellungen waren, kann man aus mehreren Stellen der Sieben gegen Theben ſehen, nach welchen Oedipus ſchon vor dem Kriege in Theben geſtorben und begraben ſein muß, wie es der ältern Sage gemäß war. S. V. 976. 1004. Euripides hat freilich dieſelbe Sage in den Phoeniſſen, V. 1707, aber dieſe Tragödie iſt auch aus einer Zeit (um Ol. 93.), wo Sophokles Oedipus auf Kolonos, obgleich noch nicht aufgeführt, doch unter den Literaturfreunden von Athen ſchon bekannt ſein konnte.

daß aber die Erfüllung des Orakels nahe, erkennt er jetzt (am Anfange des Dramas), indem er unerwartet erfährt, daß er sich in dem Heiligthume dieser Göttinnen befinde: aber es dauert lange, ehe die herbeieilenden Koloniaten, zuerst durch die Verwegenheit des Fremdlings, der den Hain der scheu verehrten Gottheiten so kühn betritt, und dann durch sein fluchbeladnes Schicksal erschreckt, ihm die Aufnahme gestatten; und erst die edle und menschliche Gesinnung des Landesfürsten Theseus sichert ihm Aufnahme und Schutz in Attika zu. Indessen ist ein zweites Orakel bekannt geworden, welches die um die Herrschaft Thebens kämpfenden Parteien erhalten haben, wonach Sieg und Heil von dem Besitz des Oedipus oder seines Grabes abhängen, und es eröffnen sich eine Reihe Scenen, in denen Kreon und Polyneikes, welche beide den Oedipus schwer gekränkt haben, sich alle Mühe geben ihn für ihre Zwecke zu gewinnen, aber von ihm, den der Schutz von Athen vor jeder Gewalt sichert, mit Entschiedenheit und Stolz zurückgewiesen werden. Die eigentliche Absicht dieser Auftritte, welche den ganzen mittlern Theil des Stücks einnehmen, geht offenbar darauf hinaus, den blinden, alten Oedipus, den fluchbeladnen, geschmähten, verbannten Elenden, in einer durch Fügung der Gottheit ihm zu Theil gewordenen Würde und Majestät zu zeigen, in der er hocherhaben über den Gewaltigen erscheint, die ihn vorher übermüthig mißhandelt haben. Auch in dem Zorne, in dem er den bösen Sohn, den jetzt so tief gebeugten Polyneikes, mit seinem väterlichen Fluch beladen wegschickt, ist eine gewisse Majestät: wenn unserm Gefühl auch freilich die Griechische Charis hier gar zu hart und herb erscheinen will. Nachdem diese irdische Verherrlichung vollbracht ist, ertönen die Donner des Zeus, die den Oedipus zur Unterwelt rufen, und man erfährt theils durch Oedipus Vorhersagungen, theils durch den rückkehrenden Boten, wie Oedipus, zum Tode feier-

lich geschmückt, von unterirdischen Donnern und Worten gerufen, von der Oberfläche der Erde auf geheimnißvolle Weise verschwunden sei. Die Klagen der Töchter endet Theseus mit den Worten: man dürfe nicht darüber trauern, worin die Huld der Chthonischen Mächte sich erweise; dies sei den Göttern eine Kränkung [1]).

Wie viel in diesem Mythus, nach solcher Auffassung, nicht bloß vom alten Heros Oedipus, sondern von dem Schicksal des Menschen überhaupt giltig ist, wie eine stille Sehnsucht nach dem Tode als einer Erlösung von allen irdischen Leiden und einer Verklärung des Daseins durch das Ganze zieht, kann keinem aufmerksamen Leser entgehn; und gewiß sind die politischen Beziehungen auf Athens damalige Lage zu andern Staaten, wenn sie auch in diesem Stücke mehr hervortreten, als in anderen, gegen jene Hauptgedanken nur untergeordnet [2]).

So erscheinen uns Sophokles Tragödien als Seelengemälde, als poetische Entwickelungen der inneren Natur des

---

[1]) V. 1751. *Παύσετε θρήνων, παῖδες· ἐν οἷς γὰρ χάρις ἡ χθονία ξύν γ' ἀπόκειται, πενθεῖν οὐ χρή· νέμεσις γάρ.*

[2]) Die Beziehungen auf den Peloponnesischen Krieg und die Verheerungen, welche Attika betroffen, aber die Gegend von Kolonos und der Akademie mit den heiligen Oelbäumen noch verschont haben, gehn freilich auch durch das ganze Stück. Schwierigkeiten macht die lobende Art, in der Theseus V. 919 sich über den Charakter Thebens im Allgemeinen ausläßt, da Theben auf jeden Fall in dieser Zeit zu Athens Feinden gehörte; und man könnte argwohnen, daß erst der jüngere Sophokles, nachdem Thrasybul von Theben aus Athen befreit hatte, diese Stelle zugefügt habe. Doch ist das Drama sonst zu sehr in einem Geiste gearbeitet, um einem solchen Argwohn Raum zu geben; und man wird daher annehmen müssen, daß Sophokles wußte, in Theben herrsche beim Volke eine günstige Stimmung für Athen, während die Aristokraten, welche im Staate die Oberhand hatten, Athen feindselig waren. Nach dem Schlusse des Krieges stellt sich die Gesinnung der demokratischen Partei, für Athen und gegen Sparta, immer deutlicher heraus.

menschlichen Geistes und der Gesetze, welche dieser seiner Natur nach anerkennen muß. Unter allen Dichtern des Alterthums ist Sophokles am tiefsten in das Innere des Menschen hinabgestiegen; die äußern Fakta sind es bei ihm am wenigsten, auf die es ihm ankommt; sie sind fast nur Vehikel, um geistige Zustände zur Erscheinung zu bringen. Für die Darstellung dieser Gedankenwelt hat sich auch Sophokles eine eigne poetische Sprache geschaffen. Wenn die poetische Sprache sich von der Prosa im Allgemeinen durch die Anschaulichkeit und Lebendigkeit, die sie allen Vorstellungen, und durch die Kraft und Wärme, die sie allen Empfindungen gibt, unterscheidet: so konnte Sophokles Ausdruck nicht in dem Grade poetisch sein, wie der des Aeschylos, weil er nicht nach dieser kräftigen Lebendigkeit sinnlicher Anschauungen strebt und seine Kunst mehr in mannigfaltigen, fein abgestuften, als in starken und übermächtigen, Empfindungen wurzelt. Die Sprache des Sophokles steht daher im Dialog der Prosa um ein bedeutendes näher und unterscheidet sich weniger von ihr in der Wahl der Worte, als in dem Gebrauch und der Verbindung derselben, durch eine gewisse Kühnheit und Feinheit in der Benutzung des gewöhnlichen Ausdrucks. Sophokles hebt an den Worten gern etwas hervor, was man nicht darin sucht; er braucht sie mehr nach ihrer Grundbedeutung, als nach dem herkömmlichen Usus, seine Worte haben eine eigenthümliche Prägnanz und Sinnschwere[1]), die leicht auch in ein gewisses Spiel mit Worten und Bedeutungen ausartet. Man muß dabei beachten, daß der Geist der Griechischen Nation sich damals in einer Entwickelungsperiode befand, in welcher er über sich selbst,

[1]) Namentlich auch eine den sprechenden Personen unbewußte, so daß sie, ohne es zu wissen, die wahre Lage der Sache bezeichnen. Dies gehört wesentlich zu der tragischen Ironie des Sophokles, von der oben gesprochen wurde.

ſein inneres Treiben und deſſen Aeußerungen in Worten und Reden, Betrachtungen anzuſtellen anfing, in welchen die Reflexion immer mehr über die Anſchauung die Oberhand bekam; in dieſer Periode iſt dies Aufmerken und Hinhorchen auf die eigne Rede vollkommen natürlich. Außerdem hatten die Athener in dieſer Zeit ihrer größten Aufgeweckttheit eine beſondere Vorliebe für eine gewiſſe Schwierigkeit des Ausdrucks [1]; ein Redner gefiel ihnen weniger, der ihnen alles plan herausſagte, als der ſie etwas errathen ließ und ihnen dadurch das Vergnügen machte, daß ſie ſich ſelbſt geſcheut vorkamen. So ſpielt Sophokles öfter mit dem Sinn ein wenig Verſteckens und läßt ſich ſuchen, damit der dadurch geſpannte Geiſt ſeine Meinung, wenn er ſie gefunden, mit deſto größerer Kraft und Schärfe auffaſſe. Auch in den ſyntaktiſchen Verbindungen iſt Sophokles ſinnvoll und gewiſſermaßen raffinirt, indem er alle Abhängigkeitsverhältniſſe der Gedanken mit großer Präciſion zu bezeichnen ſtrebt. Ein ſolcher Stil kann nicht zugleich nach leichter Ueberſichtlichkeit und periodiſchem Fluſſe ſtreben, wie dieſe Eigenſchaften überhaupt noch nicht in dem Charakter der damaligen Redekunſt lagen; er bewegt ſich mit feiner und ſorgfältiger Beobachtung aller incidenten Umſtände fortwärts und ſtürmt nicht in rückſichtsloſer Schnelligkeit daher. Wiewohl gerade darin ein Unterſchied zwiſchen den ältern und frühern Tragödien iſt; mehrere Reden im Aias, Philoktet, dem Oedipus auf Kolonos haben ganz denſelben redneriſchen Fluß wie wir ihn bei Euripides finden [2]. In den lyriſchen Partieen verei-

[1] Bei Thucydides III, 38, ſagt Kleon, daß die Athener durch Neuheit der Rede leicht zu betrügen, Verächter des Gewöhnlichen, Bewundrer des Seltſamen, und wenn ſie nicht ſelbſt ſprächen, inſofern Wetteifrer des Sprechenden wären, daß ſie mit ihren Gedanken ihm ſchnell folgten und ſogar vorausliefen.

[2] So die Reden des Menelaos, Agamemnon und Teukros im zwei-

nigt sich diese scharfe und klare Ausprägung und Beleuchtung der Gedanken mit einer außerordentlichen Anmuth und Lieblichkeit; manche Chorgesänge sind schon für sich genommen Meisterwerke einer Lyrik, die mit der Sappho in Schönheit der Beschreibung und Grazie der Empfindungen wetteifert; auch hat Sophokles mit besonderem Geschmack die Glykoneischen Versmaße ausgebildet, die für den Ausdruck sanfter und wohlthuender Empfindungen so sehr geeignet sind.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Euripides.

Sophokles Tragödien sind eine Blüthe des Attischen Geistes, die er nur gerade an dieser Gränzscheide zweier an Gesinnung und Denkweise sehr verschiedner Zeitalter treiben konnte [1]). Sophokles besaß vollkommen die freie Attische Bildung, welche auf vorurtheilsfreier Beobachtung der menschlichen Dinge beruht, der Gedanke hat bei ihm alle Freiheit und Macht sich die Dinge zurechtzustellen. Aber dabei erkennt Sophokles überall ein Unverrückbares, Unantastbares, das im tieferen Bewußtsein wurzelt und das in den Strudel der Reflexion hineinzuziehn eine innere Stimme warnt. Er ist unter allen Griechen am meisten fromm und aufgeklärt zugleich; er hat in Behandlung der positiven Gegenstände seiner Volksreligion die rechte Mitte gefunden von abergläubischem Festhal-

ten Theil des Aias, und die Vertheidigungsrede des Oedipus, V. 960 im Oedipus auf Kolonos.

[1]) Vgl. Kap. 20.

ten an dem äußern Zubehör und freigeisterischer Polemik gegen die Ueberlieferung; er weiß immer die Seite der Religion der Betrachtung zuzuwenden, welche auch einen denkenden und gebildeten Geist jener Zeit mit wahrer Andacht erfüllen konnte[1]).

Ganz anders ist die Stellung des Euripides zu seiner Zeit. Obgleich er nur elf Jahr jünger als Sophokles war und ungefähr ein halbes Jahr vor ihm starb, scheint er doch einer ganz andern Generation anzugehören, in welcher die in Sophokles noch vereinigten und von dem edelsten Schönheitssinne beherrschten Richtungen in unversöhnlichen Widerspruch mit einander gekommen waren. Euripides war von Natur ein ernster Geist mit einer entschiednen Neigung über die Natur menschlicher und göttlicher Dinge zu grübeln; gegen den heitern Sophokles, dessen Geist ohne Anstrengung das Leben in seiner Bedeutung auffaßt, erschien er als ein mürrischer Sonderling[2]). So hatte er sich der Philosophie der Zeit zugewendet und über Dinge, welche die Natur und Welt im Ganzen betreffen, sich in Anaxagoras Ideen vertieft, in Beziehung aber auf die moralische Welt sich offenbar von manchen Gedanken der Sophisten anziehn lassen; jedoch behielt die Gegnerin und Ueberwinderin der Sophistik, Sokrates Philosophie, im Ganzen genommen auch bei ihm die Oberhand. Wir wissen nicht, was einen

---

[1]) Sehr merkwürdig und für uns am meisten auffallend ist die überall hervortretende Achtung der Mantik, aber sie bezieht sich bei ihm durchaus auf kein schlechthin unbegreifliches Errathen zufälliger Ereignisse, sondern auf ein tiefsinniges Mitwissen der von der Gottheit ausgehenden großen und gerechten Schicksalsordnungen. Im Aias, Philoktet, den Trachinierinnen, der Antigone, beiden Oedipen liegen in den Weissagungen neben einigem geheimnißvollen Apparat tiefe Ideen ausgedrückt. Dem Euripides dagegen ist diese Achtung vor der Mantik sehr fremd.

[2]) στρυφνός und μισόγελως heißt er bei Alexander Aetolus in den von Gellius N. A. XV, 20, 8. angeführten Versen.

Kopf von dieſer Richtung bewogen ſich der tragiſchen Poeſie zu widmen, was er öffentlich zuerſt in einem Alter von 26 Jahren und zwar gerade in dem Jahre that, in welchem Aeſchylos ſtarb, Ol. 81, 1, v. Chr. 455[1]). Genug, die tragiſche Poeſie war für ihn der Beruf ſeines Lebens geworden, er hatte keine andre Form als dieſe, in welche er die Ergebniſſe ſeines Nachdenkens gießen konnte. Nun war er aber zu den Gegenſtänden, welche die tragiſche Muſe einmal erkoren hatte, den mythiſchen Ueberlieferungen, in einem ganz andern Verhältniſſe, als Aeſchylos, der darin die erhabnen Fügungen der Gottheit erkannte, und Sophokles, für den ſie die tiefſten Aufſchlüſſe über menſchliches Daſein enthielten: er befand ſich in einer ſonderbaren ſchiefen Stellung gegen die Objekte ſeiner Poeſie, in der dieſe eben ſo viel Widerwärtiges wie Anziehendes für ihn hatten. Er konnte ſeine philoſophiſchen Ueberzeugungen über das Weſen der Gottheit und ihr Verhältniß zu den Menſchen eben ſo wenig in Einklang bringen mit dem Inhalt der Mythen und eben ſo wenig den Streit derſelben mit Stillſchweigen übergehn. Daher er in den eignen Fall kommt mit ſeinem eignen Stoffe und Gegenſtand zu polemiſiren, was er auf eine doppelte Weiſe thut, indem er bald mythiſche Erzählungen, welche den reinern Vorſtellungen von den Göttern widerſprechen, als unwahr verwirft, bald zwar die Erzählungen als wahr annimmt, aber Charaktere und Hand-

[1]) Nach der Vita Euripidis, die Elmsley aus einem Ambroſianiſchen Codex herausgegeben und die mit manchen Abweichungen und Vervollſtändigungen auch aus einem Pariſer und einem Wiener Codex bekannt geworden iſt. Nach Eratoſthenes, der das Alter von 26 Jahren beim erſten Auftreten des Dichters, und von 75 Jahr bei ſeinem Tode, bezeugt, muß er Ol. 74, 3, v. Chr. $4^{32}/_{31}$ geboren worden ſein; obgleich die Pariſche Marmor-Chronik ſeine Geburt 73, 4 ſetzt. Daß er gerade zur Zeit der Schlacht von Salamis geboren worden, iſt gewiß eine Fabel.

lungen, die darin als groß und edel aufgefaßt wurden, als schlecht und gemein darzustellen. So sind es zwei Lieblingsthemata des Euripides die Helena, welche Homer bei allen Schwächen doch mit eben so viel Würde wie Anmuth zu umkleiden wußte, als eine gemeine Dirne und den Menelaos als einen großen Narren vorzustellen, der um des schlechten Weibes willen so viele wackere Männer in Gefahr brachte — und die That des Orestes, die Aeschylos als furchtbar, aber unvermeidlich darzuthun gestrebt hatte, als einen Frevel, zu dem das Delphische Orakel den Sohn Agamemnons getrieben, nachdrücklich zu tadeln und zu verwerfen.

Müßte man nicht annehmen, daß Euripides, als aufgeklärter Philosoph, Gefallen daran gefunden den Athenern die Thorheit vieler geglaubter und heilig gehaltener Ueberlieferungen darzuthun, so müßte man sich wundern, wie er durchaus an den mythischen Gegenständen festhielt und nicht Sujets von eigner Erfindung an ihre Stelle zu setzen suchte, wie es sein Zeitgenoß Agathon (nach Aristoteles Angabe) in dem Stücke: die Blume (ἄνθος) that. Sicher ist, daß dem Euripides die mythologischen Ueberlieferungen nur das Substrat sind, die Grundlage, auf die er, mit großer Freiheit und Willkühr, seine Sittengemälde aufträgt. Er benutzt die Mythen, um Situationen hervorzubringen, in welchen er die Menschen seiner Zeit in geistiger Aufregung und leidenschaftlicher Bewegung zeigen kann. Mit Recht hat Sophokles, nach Aristoteles, die Charaktere seiner Stücke von denen des Euripides so unterschieden, daß er Menschen, wie sie sein sollten, Euripides, wie sie seien, darstellte [1]). Denn während Sophokles Personen durchaus einen großartigen Zuschnitt ihres ganzen Wesens haben und selbst die minder edlen bei ihm durch die Gedanken, auf

[1]) Aristoteles Poet. 25.

die sie sich stützen, eine gewisse Rechtfertigung und Veredlung erhalten [1]), streift Euripides den seinigen jene idealische Großheit ab, welche sie als Heroen und Heroinen in Anspruch nahmen, und läßt sie ganz als Personen seiner Zeit, mit allen kleinlichen Leidenschaften und Schwächen derselben, erscheinen [2]) — Eigenschaften, die mit der Abgemessenheit und Gravität der Rede und allem dem äußeren Pomp, den der tragische Kothurn mit sich führt, oft einen sonderbaren Kontrast machen. Euripides Personen haben alle die Redelust und Redegewandtheit [3]), durch welche sich die damaligen Athener auszeichneten, und die ungestüme Leidenschaftlichkeit, welche, früher durch die Sitte gezügelt, jetzt immer unverhohlener hervortrat. Allen ist eine ausnehmende Lust zu räsonniren eigen, daher sie jede Gelegenheit wahrnehmen ihre Gedanken über göttliche und menschliche Dinge auseinanderzusetzen; dabei werden Gegenstände aus dem gemeinen Leben mit genauem Eingehn auf alle kleinen und alltäglichen Umstände verhandelt [4]), wie die Medea sich weitläuftig über das Los der Weiber im Allgemeinen ausläßt, die viel Geld (als Mitgift) darbringen müssen, um sich einen Herrn

---

[1]) Wie die Atriden im Aias, Kreon in der Antigone, Odysseus im Philoktet. Eigentliche Bösewichter hat Sophokles nicht; im Euripides sind Polymestor in der Hekabe, Menelaos im Orest, die Achäischen Fürsten in den Troaden, wenig davon entfernt. Im Ganzen genommen hat aber überhaupt in der alten Tragödie jede Person bis zu einem gewissen Grade in ihrer Denkweise Recht; das schlechthin Nichtige und Verwerfliche hat gar nicht Platz in der alten Tragödie, wie in der neueren.

[2]) So machte Euripides selbst aus Heroen, wie aus dem Bellerophon, so wie aus dem Ixion, Geizhälse. Mit gleicher Willkühr macht er aus den sieben Helden gegen Theben allerlei ganz interessante, aber doch nicht über das Gewöhnliche erhabene Charaktere des Privatlebens.

[3]) *στωμυλλία, δεινότης.* Vgl. Kap. 20.

[4]) *οἰκεῖα πράγματα, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν*, sagt Aristophanes, Frösche 959. Vgl. E. Müller a. a. O. Th. 1, S. 257.

zu kaufen [1]), und wie in der Andromache die Hermione ſich darüber verbreitet, daß ein vernünftiger Mann ſeine Frau nicht von fremden Weibern beſuchen laſſen müſſe, weil ſie durch vielerlei böſe Reden die Frau verdürben [2]). Dem weiblichen Geſchlecht muß Euripides ein unermüdliches Studium zugewandt haben; faſt alle ſeine Tragödien ſind voll von anſchaulichen Schilderungen und feinen Bemerkungen in Bezug auf Leben und Sitten der Weiber; leidenſchaftliche Thaten, kühne Unternehmungen, feingeſponnene Pläne gehn in der Regel von den Weibern aus, und die Männer ſpielen dabei oft eine ſehr untergeordnete und dienſtbare Rolle. Man kann ſich denken, wie vielen Anſtoß dies Hervorziehen der Frauen aus der häuslichen Beſchränkung und Zurückgezogenheit, in welcher ſie in Athen lebten, geben mußte: aber es heißt dem Euripides Unrecht thun, wenn man ihn, wie Ariſtophanes pflegt, zu einem Weiberhaſſer macht; ſeine Behandlungsweiſe thut den Frauen wenigſtens eben ſo viel Ehre wie Schmach an. Auch die Kinder bringt Euripides mehr als ſein Vorgänger auf die Bühne, ungefähr in derſelben Abſicht, in welcher man ſie bei ſchweren peinlichen Rechtsſachen vor Gericht brachte, um durch ihre Unſchuld und Hilfloſigkeit zu rühren; er bringt ſie in Situationen, bei denen gewiß kein zärtliches Vater- oder Mutterherz unter den Zuſchauern ungerührt blieb [3]), wenn er ſie auch nur ſelten ſprechend oder ſingend auftreten läßt: was ohne große Weitläuftigkeiten nicht möglich war [4]).

[1]) Eurip. Medea 235. [2]) Androm. 944.

[3]) Wie wenn Peleus den kleinen Moloſſos emporhebt, damit er die Bande ſeiner gefeſſelten Mutter löſe, Androm. 724, Aſtyanax in den Troaden von der Andromache im heftigſten Schmerze umarmt und dann als Leiche auf einem Schilde hereingebracht wird, der kleine Oreſt dem Agamemnon ſchmeicheln muß, um ihn für die Bitten der Iphigenie zu erweichen.

[4]) Solche Scenen in der Alkeſtis und Andromache (denn die Kna-

Eben so gern geht indeß Euripides auch auf Staatsangelegenheiten ein, um sein Urtheil über den Werth und Unwerth politischer Zustände geltend zu machen; er tadelt die Herrschaft des großen Haufens, besonders eines aus Seeleuten bestehenden, wie sie unter dem Athenischen Volke so zahlreich waren [1]); er schilt mit Heftigkeit auf die Volksredner, die das Volk durch ihre ungezügelte Keckheit ins Verderben stürzen [2]): aber er zeigt sich auch keineswegs als Freund der damaligen Aristokraten, sondern stellt deren Einbildung auf Reichthum und vornehme Abkunft oft als eine große Thorheit dar. Wenn er sein politisches Glaubensbekenntniß am unumwundensten ausspricht [3]): so ist es der Mittelstand, auf dem nach ihm das Heil der Staaten und die Bewahrung der guten Ordnung beruht [4]). Besonders liebt Euripides die Landbauer, die mit eignem Handanlegen den Acker bestellen; sie sind nach ihm die wahren Patrioten und Stützen des Staats [5]). So kann man überhaupt, da Euripides jedes Verhältniß gern ins Allgemeine zieht und abstrakt behandelt, aus seinen Stücken Sentenzen und Erörterungen über alle Situationen des Menschenlebens zusammenstellen;

---

den der Medea hört man im Innern des Hauses rufen). Eine Chorperson sang dann hinter der Bühne stehend die Rolle, die das Kind agirte, welches παρασκήνιον heißt, aber auch παραχορήγημα, worunter Alles verstanden wird, was der Chor außer seiner Hauptrolle leistet.

[1]) Die ναυτικὴ ἀναρχία kommt Hekabe 611 und wieder Iphig. Aulid. 919 vor.

[2]) Besonders scheint im Orest 895 jener Demagog von Argos, ein Argiver und kein Argiver, auf den Kleophon zu zielen, der vor dem Ende des Peloponnesischen Krieges mächtig war und ein unächter Bürger, ein Thracier, sein sollte.

[3]) In der merkwürdigen Stelle in den Hiketiden 241:

τρεῖς γὰρ πολιτῶν μερίδες u. s. w.

[4]) τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ 'ν μέσῳ σώζει πόλιν, 247.

[5]) Die αὐτουργοί, s. Elektra 389. Orest 911. — Eine besondere

und gerade dies, daß es so leicht ist aus ihm sententiöse Stellen zu excerpiren und in Florilegien zu sammeln, hat ihn dem späten Alterthum, das seine Schriftsteller mehr im Einzelnen als im Ganzen, mehr in schönen und witzigen Stellen als in der Anlage ihrer Dichtungen, zu schätzen wußte, vor allen lieb und werth gemacht. Euripides nimmt sich solche Freiheiten mit seinem Dialog und erlaubt sich ihn nach Belieben so zu dehnen, daß er selbst Platz für eine indirekte poetische Kritik hat, welche er gegen seine Vorgänger, namentlich gegen den Aeschylos, ausübt. Die Elektra und die Phoenissen enthalten ausführliche Stellen, die in Athen Jederman so verstehen mußte, daß in der einen die Erkennungsscene in den Choephoren, in der andern die Beschreibung der Helden, welche Theben belagern, vor der Entscheidung des Kampfes, als unnatürlich verworfen werden [1]). Gegen Sophokles läßt sich Euripides nie auf diese Weise aus; obzwar Rival des lebenden Sophokles, erscheint er doch auch in Aristophanes Fröschen immer nur in feindlichem Verhältniß mit Aeschylos, dessen Weise er als roh und ungebildet verachtet, jener noch immer der Liebling der alten biederben Athener vom Stamme der Marathonskämpfer, Euripides der Held der neuen in sophistischen Gesinnungen und rhetorischen Künsten gebildeten Jugend. Sophokles steht über diesem Gegensatz der Parteien, wie in ihm wirklich die alte festgewurzelte Sittlichkeit und die aufgeklärte Denkweise der Zeit ihre Versöhnung feiern; und daß dies die Athener anerkannten und der Anhang des Euripides bei seinem Leben nicht so groß war als man glauben könnte, sieht man dar-

Abneigung hat dagegen Euripides gegen die Herolde, die er bei jeder Gelegenheit angreift.

[1]) Eurip. Elektra 523. Phoenissen 764. Aber nach dem Kampfe findet Euripides diese Schilderung ganz angemessen, s. V. 1180 ff.

aus, daß er bei einer großen Anzahl von Stücken (zweiundneunzig im Ganzen [1]) doch lange nicht so viele tragische Siege errang, wie Sophokles [2]).

Wir verbinden mit diesen Bemerkungen über Euripides Gedanken-Entwickelung in der Tragödie gleich einige Wahrnehmungen über die Form oder äußere Einrichtung derselben, da sich leicht zeigen läßt, wie genau sie mit der Behandlungsart der Gegenstände zusammenhängt. Euripides hat darin zwei Stücke, die ihm fast allein angehören, die Prologe und den sogenannten Deus ex machina. Die Prologe, in welchen eine Person, eine Gottheit oder ein Heros, in einem Monolog erzählt, wer sie sei, wo die Handlung vorgehe, was bis jetzt geschehn, auf welchem Punkt die Sache sich jetzt befinde, ja — wenn der Vorredner ein Gott ist — auch schon, wohin sie geführt werden solle [3]) — erscheinen vor jedem unbefangnen Urtheil als ein Zurückgehn von einer vollkommnern Form auf eine schlechtere, da es zwar viel bequemer ist durch eine solche abgerissene Erzählung, als durch Reden oder Gespräch, die im Zusammenhange des Stücks ihr Motiv haben, die Lage der Sache zu exponiren, aber eben dadurch, daß diese Erzählungen kein Motiv im Drama haben, sondern nur ein Nothbehelf des Dichters sind, die Form des Dramas eine große Störung erleidet. Daß Euripides dies auch wohl gefühlt hat, zeigt die Art, wie er in einem der ältesten Stücke, die wir von ihm haben,

[1]) Von denen 75 als erhalten angegeben wurden, unter denen man jedoch 3 für unächt hielt.

[2]) Den ersten Sieg gewann Euripides erst im J. 441, Ol. 84, 3.

[3]) So im Jon, im Hippolyt, den Bacchen, auch in der Hekabe, wo Polydoros Schatten mit göttlicher Ahnungsgabe versehen erscheint: aber nicht in der Alkestis, wo die ganze Form des Prologs noch nicht so ausgebildet erscheint. In den Troaden geht der Prolog, den Dialog des Poseidon und der Athena eingeschlossen, sogar über die Handlung des Stücks ein Bedeutendes hinaus.

der Medea, sich bemüht einen Prolog in dieser Form zu rechtfertigen oder wenigstens zu entschuldigen; die Amme der Medea sagt dort, nachdem sie das Schicksal ihrer Herrin, und wie sie es empfindet, erzählt hat, hinterher, sie sei von ihrem Schmerze so hingerissen worden, daß sie die Sehnsucht ergriffen der Erde und dem Himmel das Unglück ihrer Herrin vorzusagen [1]). Aber Euripides konnte bei seiner Richtung diese Prologe nicht wohl entbehren; da ihm Alles darauf ankommt Menschen in leidenschaftlicher Bewegtheit zu zeigen, so muß er die Umstände, welche sie dazu gebracht haben, ins Kurze zusammengefaßt dem Zuschauer vorlegen, um gleich bei der eigentlichen Eröffnung des Stücks die Leidenschaft in ihrer vollen Stärke malen zu können [2]); auch sind die Situationen, in welche er seine Personen bringt, um ein recht buntes Spiel von Affekten und Leidenschaften daraus entwickeln zu können, mitunter so complicirt, daß es schwer sein würde sie dem Zuschauer anders als durch umständliche Erzählung deutlich zu machen: zumal wenn sich Euripides, bei seiner Willkühr in der Behandlung des Mythus, eine ganz andre Verflechtung der Begebenheiten erlaubt, als den Athenern aus der bisherigen Sage und Poesie bekannt war [3]).

Was aber den Deus ex machina anlangt, so ist dieser für das Ende der Euripideischen Dramen ungefähr dasselbe, was jene Monologe für den Anfang: ein Symptom, daß die dramatische Handlung das Princip der natürlichen Entwickelung verloren hat und nicht mehr im Stande ist aus sich selbst Anfang, Mitte und Schluß in befriedigendem Zusammenhange

---

[1]) Eurip. Med. 56 ff.

[2]) Wie in der Medea, dem Hippolytos u. a. Stücken.

[3]) Beispiele zu diesen Sätzen können aus dem Orest, der Helena und Elektra genommen werden.

zu erzeugen. Wenn der Dichter durch den Prolog die Situation kenntlich gemacht hat, aus der ein leidenschaftlicher Affekt bei der Hauptperson und im Kampf mit entgegensetzten Bestrebungen hervorgeht: so führt er allerlei Verwickelungen herbei, wodurch dieser Kampf immer hitziger, das Spiel der Leidenschaften immer verworrener wird und kann dabei oft den leidenschaftlichen Handlungen der Personen keine Seite abgewinnen, wodurch ein bestimmtes Ziel, es sei nun entschiedner Sieg der einen Partei, oder Friede und Versöhnung der streitenden Interessen, herbeigeführt würde. Dann erscheint, von einer Maschinerie getragen, eine Gottheit durch die Lüfte, verkündet den Willen des Schicksals und stellt durch ihre Auctorität einen friedlichen und gesetzlichen Zustand her. In der Anwendung dieser Ausgänge ist indeß Euripides erst nach und nach immer freier geworden; seine ersten Stücke finden ihren Schluß ohne deus ex machina; dann folgen Dramen, in welchen die Handlung durch die theilnehmenden Personen zu ihrem Ziele gelangt und die Gottheit nur hinzutritt, um jeden Zweifel zu lösen und den Gemüthern eine völlige Beruhigung zu verschaffen; erst gegen Ende seiner Laufbahn hat sich Euripides gestattet alles Gewicht auf den deus ex machina zu werfen, so daß durch ihn allein ein sonst unauflöslicher Knäul menschlicher Leidenschaften — nicht gelöst, sondern zerhauen wird [1]). Was an innrer geistiger Befriedigung fehlt, sucht der Dichter durch äußerliche sinnliche Mittel zu ersetzen, indem er die Gottheit auf eine Staunen-, oft selbst im ersten Moment Schrecken-erregende Weise in mächtiger Größe und von Glanz umleuchtet einführt und damit auch zuweilen andre Erschei-

[1]) Dies gilt ganz vom Orestes. Außer diesem findet sich der deus ex machina im Hippolytos, Ion, der Iphigeneia Taur., den Schutzflehenden, der Andromache, Helena, Elektra, den Bacchen.

nungen überraschender Art, die nicht ohne gewisse optische Künste hervorzubringen waren, zusammenwirken läßt[1]).

Durch die Veränderungen, die sich Euripides mit der Tragödie erlaubte, wird auch die Stellung des Chors wesentlich verrückt. Der Chor erfüllt seine wahre Bestimmung, wenn er zwischen Gegner, welche von verschiedenen Gedanken bewegt werden und in ihrer Art Recht haben oder wenigstens für jetzt zu haben scheinen, vermittelnd, rathend, beruhigend eintritt; die Stasima sind dazu da durch Hinweisung auf höhere Ideen, welchen sich die streitenden Mächte unterordnen sollen, ein gewisses Gleichgewicht in der Unruhe der Handlung zu erhalten. Diese Bestimmung erfüllt der Chor bei Euripides nur in wenigen Stücken[2]); meist ist er wenig zu einer so würdigen Stellung geeignet. Euripides liebt es den Chor zum Vertrauten und Mitschuldigen der leidenschaftlich aufgeregten Hauptperson zu machen; er vernimmt die verbrecherischen Anschläge derselben und läßt sich durch einen Eid binden sie nicht zu verrathen, so daß er auch bei dem besten Willen die bösen Erfolge zu verhindern nicht mehr dazu im Stande ist[3]). Da

---

[1]) In der Helena sieht man offenbar bei der Anrede der Dioskuren an die entfernte Helena V. 1662, so wie in der Iphigenia Taur. 1446, das Schiff mit den Flüchtigen auf dem Meere. Im Orest erscheint Helena, V. 1631, im Aether schwebend. Natürlich waren das Bilder, die auf eigne Weise eingerichtet und beleuchtet gewesen sein müssen, um den gewünschten Eindruck zu machen. Dazu diente offenbar das ἡμικύκλιον, wovon Pollux IV. §. 131 sagt, daß dadurch ferne Gegenstände, im Meere schwimmende, zu den Göttern erhobne Heroen, dargestellt worden wären.

[2]) Am meisten wohl in der Medea, wo die Stasima, die sämmtlich ganz oder zum Theil in den feierlichen Rhythmen der Dorischen Tonart gedichtet sind, theils das Recht, was in Medea's Zorn und Haß gegen Jason liegt, darlegen, theils ihre bis zum Aeußersten gehende Rache mildern sollen.

[3]) So im Hippolytos, V. 904.

er in einem solchen Verhältniß selten im Stande ist große durchgreifende Gedanken auszusprechen, durch welche die leidenschaftlichen Handlungen gezügelt werden könnten: so füllt er die Pausen, in welche seine Gesänge fallen, mehr mit lyrischen Erzählungen früherer Vorgänge aus, die einige Beziehung auf die Handlung des Stücks haben. Wie viele Chorgesänge des Euripides bestehn aus Schilderungen der Griechischen Heeresmacht, die gegen Troja zog, und der schrecklichen Zerstörung Troja's. In den Phöniſſen, welche den Kampf der feindlichen Brüder zu Theben zum Gegenstand haben, werden alle Schreckens- und Schauder-Geschichten vom Hause des Kadmos in den Chorgesängen erzählt. Beinahe könnte man diese Stasima schon in die Klasse jener Chorlieder thun, von denen Aristoteles spricht, die man Embolima nannte, weil sie ohne Beziehung zum Gegenstande des Dramas als ein lyrisches und musikalisches Zwischenspiel ganz willkührlich zwischen die Akte eingeschoben wurden, wie man heutzutage diese Pausen mit irgend einer beliebigen Instrumental-Musik ausfüllt. Wir hören, daß diese Embolima von Euripides Zeitgenossen und Freunde, Agathon, zuerst eingeführt wurden [1]).

Deswegen verliert indeß die Tragödie des Euripides ihren lyrischen Bestandtheil nicht; nur kommt dieser in demselben Maße mehr in die Hände der Schauspieler, als er dem Chor entzogen wird. Ein bedeutender Theil von Euripides Tragödien sind die Gesänge der Bühnenpersonen, besonders die lang-

[1]) Ein lateinischer Kunstrichter von Bedeutung, der Tragiker und Literator Accius, sagt in einem Fragment bei Nonius p. 178. ed. Mercer: **Euripides, qui choros temerius in fabulis.** — Bei einem Chorgesange des Euripides, in der Helena V. 1301, haben schon frühere Kritiker gemeint, daß es aus einer andern Tragödie eingefügt sei; und in der That ließe Einiges darin sich besser erklären, wenn das Chorlied ursprünglich zu der Tragödie Proteſilaos gehört hätte.

ausgedehnten Arien oder Monodieen, in denen eine Hauptperson ihre Leidenschaft oder Bedrängniß im lebhaftern Erguſſe kundthut [1]). Dieſe Monodieen gehörten zu den brillanteſten Partieen der Stücke des Euripides; ſein Hauptſchauſpieler, der mit dem Dichter nahe verbundene Kephiſophon, zeigte darin ſeine ganze Stärke. Hier kommt es hauptſächlich auf den lebhafteſten Ausdruck des Affekts an, der durch beſtimmte äußere Thatſachen hervorgerufen wird; den Schwung des Geiſtes, der von großen Gedanken genährt wird, darf man hier nicht erwarten. Bei Euripides insbeſondere hat dieſe Gattung der Lyrik immer mehr an wirklichem gediegenen Inhalt verloren; dieſe Beſchreibungen von Schmerzen, Kummer, Verzweiflung werden zu einem ziemlich leeren Spiel mit Worten und Tönen, denen die ſich gleichſam überſtürzenden kleinen, raſch ausgeſtoßenen Sätzchen, Fragen und Ausrufungen, häufige Wiederholungen, Zuſammenſtellungen gleichklingender (aſſonirender) Worte und andere Kunſtſtücke einen gewiſſen äußern Reiz geben ſollen, der die Mängel des Inhalts nicht erſetzen kann. Es iſt ein weichlich tändelnder Ton in dieſen Partieen der ſpätern Stücke, den Ariſtophanes, Euripides unbarmherziger Gegner, wohl gefühlt und durch treffende Parodieen noch fühlbarer gemacht hat [2]).

Die Schlaffheit und Seichtigkeit dieſer Lyrik zeigt ſich auch in der metriſchen Form, die bei manchen Kunſtſtücken, namentlich in der Häufung kurzer Sylben, doch immer regelloſer und nachläßiger wird. Beſonders ſind es die Glykoneiſchen Syſteme, in welchen Euripides etwa von 424 (Olymp. 89) an ſich gewiſſe Freiheiten geſtattet, wodurch die eigenthümliche Anmuth dieſes ſchönen Versmaßes immer mehr in eine üppige Weichlichkeit ausartet [3]).

---

[1]) S. oben S. 22. [2]) S. Ariſtoph. Frösche 1330 ff.

[3]) Auf den Wendepunkt, der um Ol. 89 und 90 in der Behandlung

Die Sprache des Euripides kann ſich in den dialogiſchen Partieen nicht ſehr bedeutend von der Redeweiſe unterſchieden haben, wie ſie damals in der Volksverſammlung und vor Gerichten üblich war. Der Komiker nennt den Euripides einen Dichter von Proceßreden; umgekehrt behauptet er, bedürfe man zum öffentlichen Auftreten der Kunſt „ſchmuck-euripidiſch“ [1] zu reden. Die Beſtimmtheit, Leichtigkeit, energiſche Gewandtheit dieſer Sprache machte damals den größten Eindruck; Ariſtophanes, dem vorgeworfen wurde, daß er bei aller Oppoſition gegen den tragiſchen Dichter doch Viel von ihm lerne, geſteht zu, daß er von ſeiner Redegeläufigkeit Gebrauch mache, aber fügt, ſehr beißend, hinzu: er nehme ſeine Gedanken weniger aus dem täglichen Treiben des Marktes [2]. Ariſtoteles [3] bemerkt, daß Euripides zuerſt dadurch eine poetiſche Illuſion hervorgebracht habe, daß er ſeine Ausdrücke aus dem gewöhnlichen Sprachgebrauch entnommen; ſeine Zuhörer bedurften keines Sprunges in eine fremde, erhabenere Welt; ſie blieben mitten in Athen, unter den Atheniſchen Rednern und Philoſophen. Euripides hat unſtreitig zuerſt auf der Bühne die Macht dargethan, welche eine ſtrömende, in ſchönem Satzbau und wohlklingendem Falle den Hörer mit ſich fortziehende Rede auf das Publikum hervorbringt; er hat ſelbſt auf den Sophokles dadurch zurückgewirkt. Aber er hat ſich unläugbar auch dieſer Leichtigkeit der Rede zu ſehr überlaſſen, und ſeine Perſonen ſind

---

mancher Metra eintrat, hat G. Hermann an verſchiedenen Stellen aufmerkſam gemacht.

[1] κομψευριπιδικῶς, Ritter 18.

[2] *Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,*
τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ κεῖνος ποιῶ.

Fragment bei den Scholien zu Platons Apologie, p. 93, 8. Fr. 397 bei Dindorf.

[3] Rhetorik III, 2, 5.

oft eben ſo geſchwätzig wie beredt; der geſpannte Leſer vermißt oft jene ſtärkere Nahrung von Gedanken und Gefühlen, welche die ungleich feiner ausgebildete, ſchwierigere, aber zugleich ausdrucksvollere Sprache des Sophokles gewährt. Auch ſteigt Euripides ſo weit in der Wahl der Ausdrücke zum gemeinen Leben herab, daß er ſelbſt Worte von edler Bedeutung in dem ſpöttiſchen Sinne nimmt, den ihnen die leichtfertige Rede des Volks beigelegt hatte [1]). Endlich muß angeführt werden — wiewohl die nähere Begründung davon der Geſchichte der Sprache vorbehalten bleiben muß — daß ſich bei Euripides ſchon Spuren eines abnehmenden Gefühls für die Geſetze der Sprache finden; er braucht in lyriſchen Stellen Wortformen, im Dialog Compoſitionen, welche gegen die tiefbegründete Analogie der Griechiſchen Sprache verſtoßen: — wohl der erſte unter allen Griechiſchen Schriftſtellern, bei dem ein ſolcher Tadel laut werden darf.

Wir haben in dieſen Betrachtungen über die geſammte Poeſie des Euripides ſchon öfter auf den Unterſchied hingewieſen, der zwiſchen den ältern und ſpätern Stücken des Dichters ſtattfindet; wir werden uns bei den folgenden Bemerkungen über einzelne unter dieſen Dramen bemühen dieſen Unterſchied noch deutlicher zu machen und beſtimmter zu faſſen.

Das erſte Stück, der Zeitfolge nach, welches von Euripides erhalten iſt, iſt zufällig nicht geeignet uns vom Stil der Euripideiſchen Tragödie in damaliger Zeit eine ganz treffende Vorſtellung zu geben. Dieſelbe Urkunde [2]), welche uns

---

[1]) So iſt σεμνός bei ihm vornehm im ſchlechten Sinne, hoffährtig (Medea 219, vgl. Elmsley Hippolyt 93. 1056); παλαιότης heißt Einfalt, Helena 1066.

[2]) Eine Didaskalie der Alkeſtis e cod. Vaticano, von Dindorf in der Oxforder Ausgabe von 1834 bekannt gemacht.

das Jahr, in dem die Alkestis aufgeführt worden, 438 v. Chr. (Ol. 85, 2), bekannt gemacht hat, berichtet zugleich, daß dies Drama das letzte von vier Stücken gewesen, also einer Trilogie von Tragödien statt eines Drama Satyrikon angefügt worden ist. Diese eine Notiz stellt uns zuerst auf den rechten Standpunkt und befreit uns von einer Menge von Schwierigkeiten bei der Beurtheilung des Stückes. Wir dürfen es uns nun ganz aufrichtig gestehn, daß das Stück mit seinen Sonderbarkeiten, seinem Helden Admet, der die Gattin für sich sterben läßt und dem Vater vorwirft nicht Gleiches für ihn gethan zu haben, mit dem Zecher Herakles, der in dem Trauerhause unter einem sehr unmusikalischen Gebrülle schmaust und zecht, und mit der Schlußscene, in der Admet sich als betrübter Witwer lange sträubt die dem Tode abgekämpfte Alkestis, die ihm als eine Fremde zugestellt wird, aufzunehmen, mehr den neuen Namen einer Tragi-Komödie, als einer eigentlichen Tragödie verdient. Keine Entschuldigung, die von der derben Natürlichkeit der antiken Poesie hergenommen ist, vermag das Komische dieser Situationen hinwegzuwischen. Dazu die Kürze des Dramas im Verhältniß zu den übrigen Stücken des Dichters und die einfache Anlage, welche nur zwei Schauspieler verlangt[1]: Alles überzeugt, daß dies Stück von der Reihe der eigentlichen Tragödien des Euripides entfernt zu halten ist. Dagegen erfüllt es, so wie es ist, die Bestimmung einer Reihe von wirklichen Tragödien einen erheiternden Schluß zu geben, bei dem das Gemüth von der starren Spannung der tragischen Empfindungen wieder herabgestimmt werden soll, in vollkommnem Maße.

---

[1]) Denn die wiedergekehrte, der Unterwelt entrissene Alkestis wurde als stumme Person von einem Statisten dargestellt. Die Rolle des Eumelos ist ein sogenanntes Parochoregem; s. oben.

Dagegen ist die Medea, im J. 431, Ol. 87, 1, aufgeführt, unstreitig ein Muster-Drama des Euripides, ein höchst großartiges und ergreifendes Gemälde menschlicher Leidenschaft. Euripides wagt es in diesem Stücke — was ohne Zweifel damals ein neues Wagniß war — das in seiner Liebe gekränkte, verstoßne Weib in seiner Furchtbarkeit zu zeichnen; er hat dies in dem Charakter der Medea mit solcher Wärme gethan, daß unser Gefühl ganz auf Seite der zürnenden Gattin ist und wir ihren listigen Plan durch Verstellung Zeit und Gelegenheit zu gewinnen, um Alles zu vernichten, was dem treulosen Jason lieb ist, mit theilnehmend-gespannter Erwartung verfolgen und selbst den Mord der Kinder als eine unter diesen Verhältnissen nothwendige That begreifen, wenn wir dieser Entwickelung auch mit Grauen entgegensehn. Daß Medea gegen ihren Gatten und diejenigen, welche ihr seine Liebe entrissen haben, aufgebracht ist, darin liegt freilich noch nichts Großes: aber die unbezwingliche Stärke dieser Empfindung und die Entschlossenheit, mit der sie ihr Alles und Jedes unterwirft und gegen ihr eignes Herz wüthet, machen sie zu etwas Großem und wahrhaft Tragischen. Die Scene, welche den Seelenkampf der Medea darstellt zwischen ihren Racheplänen und der Liebe zu ihren Kindern, wird immer eine der rührendsten und ergreifendsten bleiben, welche auf dem Theater vorgestellt worden sind. Von diesem Stücke gilt vollkommen das Urtheil des Aristoteles, daß Euripides, wenn er auch nicht Alles aufs beste einrichte, doch der am meisten tragische unter den Dichtern sei [1]). Euripides soll ein Stück eines ältern oder gleichzeitigen Tragikers, Neophron von Sikyon, seiner Medea zum Grunde gelegt und umgearbeitet haben; auf jeden Fall war indeß diese Umarbeitung so gut wie eine neue Arbeit. Es ist

[1]) Poetik K. 13.

ſehr glaublich, wie erzählt wird, daß Euripides zuerſt die Medea als Mörderin ihrer Kinder darſtellte, indem die Korinthiſche Sage die Tödtung derſelben den Korinthiern zuſchrieb — nur ſicherlich nicht deswegen, weil ihn die Korinthier beſtochen hätten den Frevel von ihnen abzuwenden, ſondern weil nur auf dieſe Weiſe die Fabel ihre volle tragiſche Bedeutung erhielt.

Der bekränzte Hippolytos[1]), im J. 428, Ol. 87, 4, aufgeführt, hat viel Verwandtſchaft mit der Medea, aber ſteht doch weit dagegen zurück in Einheit des Plans und harmoniſcher Wirkung. Die unbezwingliche Liebe der Phädra zu ihrem Stiefſohn, welche ſich verſchmäht in das Verlangen verwandelt ihn mit in ihren Untergang hineinzuziehn, iſt eine Leidenſchaft von ähnlicher Natur, wie die der Medea. Dieſe liebenden und in ihrer Liebe furchtbaren Weiber waren auf der Attiſchen Bühne eine neue Erſcheinung und gaben manchem Vorkämpfer der alten Sitten ein Aergerniß; wenigſtens nimmt Ariſtophanes öfter die Miene an, als glaube er, daß die Atheniſchen Frauen durch ſolche Theater-Vorſtellungen in ihren Sitten verderbt worden ſeien. Doch iſt die Leidenſchaft der Phädra nicht ſo das Hauptthema der ganzen Tragödie, wie die der Medea; die erſte Hauptperſon bleibt der reine, jungfräuliche Jüngling Hippolytos, der Genoß und Freund der keuſchen Artemis, den Euripides zugleich aus jener Sucht die Sitten der Gegenwart der Vorzeit anzudichten zu einem Anhänger der aſcetiſchen Lehre der Orphiker gemacht hat[2]); der Untergang dieſes Jünglings durch den Zorn der von ihm verachteten Aphrodite iſt der Inhalt des Ganzen, die eigentliche

[1]) Verſchieden von einem ältern, dem verhüllten, der in dem bekränzten in einer umgearbeiteten und weſentlich verbeſſerten Geſtalt erſchien.

[2]) Vgl. Kap. 16.

Handlung des Stückes, und die Liebe der Phädra ist für diese Handlung nur ein Hebel, welchen die dem Hippolytos feindliche Göttin in Bewegung setzt. Es ist nicht zu läugnen, daß diese Anlage, der die Annahme eines eigensüchtigen und grausamen Hasses einer Gottheit zum Grunde liegt, keineswegs befriedigen kann, so große Schönheiten das Stück auch, namentlich in der Darstellung der Leidenschaft der Phädra, entwickelt.

Auch die Hekabe, wiewohl schon etwas jünger[1]), reiht sich dieser Klasse von Tragödien an, in welchen ein leidenschaftlicher Affekt, ein Pathos im Griechischen Sinne des Worts, in seiner Energie und Macht gefeiert wird. Das Stück hat vielfachen Tadel erfahren, weil ihm die Einheit der Handlung fehle, die allerdings für die Tragödie ungleich wichtiger ist als die Einheit der Zeit und des Orts. Aber doch eigentlich mit Unrecht. Es ist nur nöthig, daß man die Hauptperson, die Hekabe, durch das ganze Stück im Mittelpunkte festhalte und Alles, was sich ereignet, auf sie beziehe, um in die scheinbar disparate Handlung übereinstimmende Folge zu bringen. Hekabe, die vom Schicksal tief gebeugte Herrscherin und Mutter, erfährt gleich im Beginn des Stücks neues Leid, indem ihr das Verlangen der Achäer verkündet wird ihre Tochter Polyxena auf dem Grabhügel des Achill zu opfern. Die Tochter ist von ihrer mütterlichen Brust gerissen, und nur die freie Hingebung und schöne Entschlossenheit, womit die Jungfrau den Tod besteht, bringt einige Mildetung in den Schmerz, den wir mit der Mutter fühlen — da bringt dieselbe Dienerin, welche Meerwasser zum Leichenbad der Polyxena holen sollte, den von den Wellen angespülten Leichnam des Polydor, welcher die einzige

---

[1]) Aristophanes verspottet das Stück in den Wolken, V. 1167. — also 423, Ol. 89, 1. Die Stelle V. 649 scheint auf die Spartanischen Unglücksfälle vor Pylos (425) zu deuten.

Hoffnung ihres Alters war. Nun liegt der Umschwung, die Peripetie, des Stücks darin, daß die in den Abgrund des Unglücks gestürzte Hekabe sich jetzt nicht mehr unfruchtbaren Klagen überläßt, — sie klagt jetzt viel weniger, als vor diesem letzten, höchsten Schmerze — sondern sie — die Gefangene, die jeder Stütze beraubte, alte und schwache Frau — in ihrem kräftigen, hell um sich blickenden Geiste — denn Hekabe ist dem Euripides immer eine Frau von ungewöhnlicher Kühnheit und Freiheit des Geistes [1]) — Mittel findet sich an ihrem treulosen, grausamen Feinde, dem Thraker Polymestor, furchtbar zu rächen. Sie weiß mit großer weiblicher Schlauheit und kluger Benutzung der Schwächen so wie der guten Seiten des Agamemnon nicht bloß, den Barbaren in das ihm bereitete Verderben zu locken, sondern ihre That auch vor der richterlichen Entscheidung des Griechischen Heerführers als eine rechtmäßige ehrenvoll durchzusetzen.

Es scheint, daß Euripides in den Stoffen, die seiner Poesie am meisten zusagten, sich ziemlich bald erschöpft hat: keins seiner späteren Stücke schildert eine Leidenschaft von solcher Energie und siegreichen Macht, wie die Eifersucht der Medea oder die Rachsucht der Hekabe. Auch mag wohl die ganze Gattung nicht so ergiebig gewesen sein, als die Weise, wie Sophokles die Mythen zur Darstellung von Charakteren und sittlichen Richtungen zu verwenden weiß. Euripides sucht das Interesse, welches er nicht mehr durch große Leidenschaften anzuregen vermochte, durch einen größeren Reichthum von Vorgängen auf

[1]) Auch etwas von einem weiblichen starken Geiste. Sie sagt in der Hekabe V. 794, daß Gesetze und Herkommen (νόμος) über die Götter herrschten; denn „nach dem Herkommen glauben wir an Götter." In den Troaden V. 893 betet sie zum Zeus, wer er auch sein möge, in seiner Unerforschlichkeit, die Nothwendigkeit der Natur, oder der Geist der Menschen; und mit Recht sagt Menelaos darauf, daß sie das Gebet zu den Göttern „geneuert" habe.

der Bühne und größere Verwickelungen der Handlung zu ersetzen. Er bietet überraschende Ereigniſſe auf, um die Aufmerkſamkeit zu ſpannen; das Spiel unerwartet ſich durchkreuzender Zufälle muß ihm die geſetzmäßige Entwickelung eines großen Schickſals vertreten. Auch ſind die Stücke dieſer Periode beſonders reich an Beziehungen auf die Zeitereigniſſe und die Stellung der Parteien, die ſich unter den Griechiſchen Staaten bildeten, und vielfach berechnet der patriotiſchen Eitelkeit der Athener zu ſchmeicheln: wobei man aber dem Dichter anmerkt, daß er nicht mehr, wie Aeſchylos, die mythiſchen Ereigniſſe in einer wirklichen Verbindung mit den hiſtoriſchen denkt und den Mythus wie eine Grundlage und Weiſſagung der Schickſale der Gegenwart auffaßt, ſondern nur die Gelegenheit begierig ergreift den Athenern durch Verherrlichung ihrer Nationalhelden und Schmähung der Heroen ihrer Feinde zu gefallen.

Die Herakliden können unmöglich befriedigen, wenn man dieſe politiſchen Abſichten nicht berückſichtigt. Wie die Herakliden als arme und bedrängte Flüchtlinge in Athen Schutz finden und durch die Tapferkeit ihrer ſo wie der Atheniſchen Helden den Sieg über ihren Verfolger Euryſtheus davontragen, wird mit großer Umſtändlichkeit und Genauigkeit, wie eine pragmatiſche Geſchichte, entwickelt, aber erweckt wenig tragiſches Intereſſe. Die Epiſode, in welcher Makaria ſich mit überraſchendem Muthe freiwillig zum Opfertode darbietet, iſt darauf berechnet die Mattheit des Drama's etwas zu heben; nur muß man geſtehn, daß Euripides die rührende Vorſtellung einer edlen, liebenswürdigen Jungfrau, die ſich von freien Stücken oder doch mit eignem Entſchluſſe dem Opfertode hingibt, etwas zu ſehr abnutzt [1]). Aber offenbar liegt in dieſem Stück alles Gewicht auf den politiſchen Anſpielungen.

[1]) Polyxena, Makaria, Iphigeneia in Aulis.

Athens Edelmuth gegen die Herakliden wird gefeiert, um deren Nachkommen, die Dorier des Peloponnes, welche Athen so sehr befehden, als undankbar erscheinen zu lassen und das Orakel, welches Eurystheus am Ende verkündet, daß sein Leichnam eine Schutzwehr dem Lande Attika sein solle gegen die Nachkommen der Herakliden, wenn sie Athen mit Krieg überzögen, soll offenbar bei dem minder aufgeklärten Theile des Publikums das Vertrauen für diesen Kampf stärken. Wahrscheinlich ist das Drama in der Zeit aufgeführt worden, als die Argiver an der Spitze einer Peloponnesischen Conföderation standen und es den Schein gewinnen wollte, als würden sie mit den Spartanern und Böotern gegen Athen ziehn, um das Jahr 421. Ol. 89, 3.

Viel Verwandtschaft mit den Herakliden haben die Hiketiden. Auch hier eine große Staats-Aktion, welche mit pragmatischer Vollständigkeit und mit vielem Gepränge patriotischer Reden und Erzählungen vorgetragen wird. Das Ganze dreht sich um die Bestattung der vor Theben gefallenen Argivischen Helden, welche die Thebaner verweigern, aber Theseus durchsetzt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Euripides dabei den Streit der Athener mit den Böotern nach der Schlacht von Delion im Auge hatte, wo diese ebenfalls die Todten nicht zur Bestattung herausgeben wollten, v. Chr. 424 (Ol. 89, 2). Der Bund, den Eurípides am Ende des Stücks den Argivischen Herrscher für alle seine Nachkommen mit Athen schließen läßt, bezieht sich unstreitig auf das Bündniß, welches Argos wirklich in dieser Zeit, v. Chr. 421, Ol. 89, 4, mit Athen eingegangen war. Das Stück hat indeß andere eigenthümliche Schönheiten, besonders in den Gesängen des Chors, der aus den Müttern der sieben Helden und ihren Dienerinnen zusammengesetzt ist; zu denen später noch sieben Knaben, die Söhne der Gebliebenen, hinzutreten. Das Lokal, welches im Heiligthum der Eleusinischen Demeter genom-

men ist, deren Altar die sieben Mütter als Schutzflehende umgeben, gibt dem Ganzen einen imposanten Hintergrund; die Verbrennung der Leichen, die man auf der Bühne erblickt, die Urnen mit den Todtengebeinen, welche die sieben Knaben bringen, sind Scenen von einer großen Wirkung fürs Auge, und der Sprung der Evadne, die sich in schwärmerischer Ekstase freiwillig in den Scheiterhaufen ihres Gemahls Kapaneus stürzt, mußte auf das Publikum mit aller Gewalt der Ueberraschung und des Schreckens wirken. Man sieht, daß Euripides in diesem Stücke Alles aufbietet, was die Tragödie zu einer sinnlich glänzenden und effektvollen Darstellung machen konnte.

Der Jon des Euripides ist ein Stück von großen Schönheiten, aber ganz in derselben Art mangelhaft, wie die eben beschriebnen. Kein großartiger Charakter, keine mächtige Leidenschaft durchherrscht das Gedicht; das Treiben der Personen geht ganz aus dem hervor, was sie für ihren Nutzen halten; alles Interesse liegt in der sehr sinnreich angelegten Handlung, die in ihrer Verflechtung eben so die Erwartung spannt und überraschend täuscht, wie sie in ihrem Ausgang den patriotischen Wünschen der Athener schmeichelte. Apollon hat den Jon, welchen er mit der Tochter des Erechtheus Kreusa erzeugt, gern zur Herrschaft von Athen befördern wollen, ohne sich selbst zur Vaterschaft zu bekennen, und deswegen durch ein zweideutiges Orakel den Gemahl der Kreusa, Xuthus, dazu gebracht zu glauben, daß Jon sein vor der Ehe erzeugter Sohn sei. Aber die Leidenschaftlichkeit der Kreusa hindert das Gelingen des Plans; sie will den Bastard ihres Mannes, den Eindringling in das alte Reich der Erechthiden, mit Gift umbringen, und Jon, den die Götter beschützen und davor bewahren, ist im Begriff den Mordversuch blutig an der Urheberin zu rächen; da erscheint die Pflegerin der Kindheit des Jon mit den Erkennungszeichen seiner Herkunft, und Jon umarmt bald seine Feindin als seine

geliebte Mutter. Der ehrliche Xuthus aber, den Götter und Menschen bei seinem Irrthum lassen, führt den fremden Sprößling in gutem Glauben als Sohn und Erben in sein Haus und Reich. Man sieht wohl, daß hier Alles darauf abzielt den Stolz der Athener, ihre Autochthonie, die reine Abkunft von ihren alten erdgebornen Patriarchen und Landeskönigen, ungetrübt und ungeschmälert zu erhalten; der Stammvater der Jonier, die in Attika herrschten, sollte kein Sohn eines fremden Einwanderers, eines Achäischen Kriegeshäuptlings, wie Xuthus gedacht wurde, gewesen sein, sondern dem reinen, urattischen Stamme der Erechthiden angehören.

Der rasende Herakles enthält sehr bestimmte Hindeutungen darauf, daß ihn der Dichter in den Jahren verfaßt, als er die Unbequemlichkeiten des Greisenalters zu fühlen begann, was leicht von 422 v. Chr., Ol. 89, 3. der Fall sein mochte [1]). Auch dies Stück ist auf überraschende Effekte angelegt und enthält Scenen, wie die Erscheinung der Lyssa und die Darstellung des gebundnen, vom Wahnsinn erwachenden Herakles durch ein Ekkyklema, welche auf der Bühne von größter Wirkung gewesen sein müssen. Aber es fehlt ihm ganz und gar die innere Befriedigung, die allein ein das ganze Drama beherrschender Gedanke zu gewähren vermag. Es wird sich schwerlich ein Grund angeben lassen, warum der Dichter die beiden ganz verschiednen Handlungen — die Befreiung der Kinder des Herakles von der Verfolgung des blutdürstigen Lykos und ihre Ermordung durch den wahnsinnigen Vater — in einem Stücke verbunden, als die Absicht des Euripides den Zuhörer durch das ganz Unerwartete und das Umspringen in das Gegentheil

[1]) In dem Chorgesange, V. 639 ff. ἃ νεότας μοι φίλον — besonders in den Worten: ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ μναμοσύναν. Vgl. damit das 15te Fragment des Kresphontes, bei Matthiä.

des Vorausgeſehnen zu überraſchen. Man glaubt alle Leiden für Herakles und ſein Geſchlecht überſtanden, als auf einmal die Göttin des Wahnſinns erſcheint, um neues ſchlimmeres Unheil zu ſtiften und den Kindern eben durch den Verderben zu bereiten, der ſie eben erſt vom Untergange gerettet — ohne allen erſichtlichen Grund, als weil Hera den Helden, der die ihm bis jetzt aufgelegten Arbeiten glücklich beſtanden, nicht ruhen laſſen will.

Die beiden letzten Stücke haben wir ohne beſtimmte äußere Gründe, nur nach der innern Verwandtſchaft, an dieſe Stelle gebracht. Deutlicher zeigen andere Stücke, deren Zeit ſich beſtimmt ermitteln läßt, welche Geſtalt die Tragödie des Euripides von 430 (Ol. 90) an erhielt. Sie bemüht ſich immer mehr das unruhige und verworrene Treiben menſchlicher Leidenſchaften darzuſtellen, in welchem mit überraſchendem Wechſel bald der Eine, bald der Andre die Oberhand hat, die Pläne des Böſen mißlingen, aber auch der Gerechte Trübſal und Noth leiden muß — ohne daß ein tiefer liegender Grund erſichtlich iſt, auf welchem alle dieſe bunten Geſchicke der Einzelnen beruhen.

Dies gilt ganz von der Andromache, in welcher zuerſt die unglückliche Gemahlin des Hektor, die jetzt eine Sklavin des Neoptolemos iſt, von deſſen Gemahlin, der eiferſüchtigen und grauſamen Hermione, und deren Vater, dem Spartaner Menelaos, aufs härteſte bedrängt wird; dann durch Peleus Auftreten Andromache befreit, Menelaos zum Abzuge genöthigt und Hermione in verzweifelnde Angſt geſetzt wird; darauf erſcheint Oreſtes, nimmt die Hermione mit ſich fort, die ihm früher verlobt worden, und ſinnt auf böſe Anſchläge gegen ihren Gemahl Neoptolemos; bald kommt auch die Nachricht, wie Neoptolemos in Delphi durch Oreſtes Ränke ſeinen Tod gefunden, und Thetis, die als deus ex machina auftritt, vermag

nur aus dem Zukünftigen, nicht aus dem Geschehenen, eine Tröstung und Beruhigung herzuleiten, indem sie dem Geschlecht der Andromache die Herrschaft in Molossien, dem Peleus aber ewiges und unvergängliches Leben unter den Seegottheiten verkündet. Wenn hier überhaupt nach einem durchgehenden Thema zu suchen ist, so ist es das Unheil, das eine böse Frau auf vielerlei Weise direkt und indirekt im Hause stiften kann. Dabei spielten wieder die politischen Verhältnisse eine große Rolle. Die Schlechtgesinnten sind in diesem Drama durchaus Peloponnesier, insbesondre Spartaner; und Euripides ergreift mit unverkennbarer Lust diese Gelegenheit alles Böse herauszusagen, was er gegen die harten und verschlagnen Männer und die zügellosen Weiber von Sparta auf dem Herzen hat. Die Vorwürfe, welche er den Spartanern wegen der Unzuverläßigkeit und Zweideutigkeit ihres Benehmens macht[1]), scheinen sich besonders auf die Verhandlungen des Jahres 420 (Ol. 89, 4.)[2]) zu beziehn; wonach das Stück im Laufe der 90sten Olympiade aufgeführt zu sein scheint.

Die Troaden, von denen wir bestimmt wissen, daß sie im J. 415 (Ol. 91, 1) aufgeführt worden sind[3]), müssen uns, wie sie sind, unter allen erhaltenen Stücken des Euripides als

---

[1]) S. V. 445 ff., besonders *λέγοντες ἄλλα μὲν γλώσσῃ, φρονοῦντες δ' ἄλλα.*

[2]) Wo Alkibiades die Spartanischen Gesandten durch seine Intriguen dahin vermocht hatte Anderes dem Volke vorzutragen, als sie sollten und wollten — ein Betrug, den damals Niemand durchschaute, Thucyd. V, 45.

[3]) Mit zwei andern Stücken, dem Alexandros und Palamedes, welche ebenfalls aus dem Trojanischen Kriege genommen sind, auch einander in chronologischer Ordnung folgen (denn Alexandros bezog sich auf Paris Wiederfindung vor dem Trojanischen Kriege und Palamedes auf die früheren Zeiten des Krieges selbst) ohne doch eine Trilogie im Sinne des Aeschylos zu bilden.

das regelloseste erscheinen. Sie sind nichts als ein Gemälde der Schreckniſſe, die über eine eroberte Stadt einbrechen, der Gräuel, welche übermüthige Sieger ausüben: wobei aber immer Vieles darauf hindeutet, daß die Sieger doch noch unglücklicher seien als die Besiegten. Die Vertheilung der Troischen Frauen unter die Achäer, die prophetische Jungfrau Kassandra zur Buhle des Agamemnon erkoren, dessen Untergang sie vorausweiß, Polyxena dem Opfertode auf dem Grabe Achills geweiht, Astyanax von der Mutter gerissen, um von den Zinnen der Mauern herabgeworfen zu werden, dann der sonderbare Streit der Hekabe und Helena vor Menelaos, der sich zwar stellt, als wolle er die Anstifterin alles Uebels zur strengen Rechenschaft ziehn, aber offenbar im Herzen anderes Sinnes ist und dies verführerische Weib nach seiner Heimat nehmen will, am Schlusse endlich das Schauspiel der brennenden Stadt — sind nichts als einzelne bedeutungsvolle Bilder, die nach einander aufgerollt und der nachdenkenden Betrachtung hingestellt werden. Das Merkwürdigste aber ist, daß in diesem Stücke der Prolog über das Drama selbst bedeutend hinausgeht und den eigentlichen Schluß des Ganzen enthält, indem darin die Götter, Athena und Poseidon, mit einander ausmachen, die Griechen auf ihrer Rückkehr nach der Heimat durch ein Ungewitter für alle ihre Frevelthaten büßen zu lassen. Die Erfüllung dieser Abrede muß man sich in der That am Schlusse des Drama's hinzudenken, um einen nach der Intention des Dichters befriedigenden Ausgang zu gewinnen. Fast fühlt man sich gedrungen zu vermuthen — und eine Stelle des Aristoteles gibt einer solchen Vermuthung einigen Halt[1]) — daß der Epilog

[1]) Aristot. Poet. 15. *φανερὸν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ, ὥςπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ιλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν.* An die

des Stückes verloren gegangen sei, in welchem eine Gottheit, Poseidon oder Athena, als deus ex machina auftrat und den Untergang der Flotte als gegenwärtig vorgehend beschrieb; auch konnte eine optische Fernsicht, wie wir sie in mehrern Stücken nachgewiesen haben, das wüthende Meer und die scheiternde Flotte zeigen und dem brennenden Troja ein anderes Bild gegenüberstellen, in welchem erst die in dem Drama entwickelten Gedanken ihren Abschluß und die angeregten sittlichen Forderungen ihre Genugthuung erhielten.

Zunächst lassen wir die Elektra folgen, die offenbar in die Zeit der Sicilischen Expedition gesetzt werden muß [1]). In diesem Stücke geht Euripides unter allen seinen Dramen am weitesten in dem Bestreben große mythische Thaten ganz in den Kreis des täglichen gemeinen Lebens herabzuziehen. Er bedient sich einer allerdings nicht unwahrscheinlichen Erfindung — daß Aegisth die Elektra an einen schlichten Landmann verheirathet habe, damit ihre Kinder ihm nicht einmal durch Macht und Einfluß Gefahr bringen könnten — um eine Reihe Scenen einer beschränkten, dürftigen Häuslichkeit hervorzuspinnen. Die Königstochter arbeitet sich im häuslichen Geschäfte ab, freilich nicht so sehr aus Noth, als aus Trotz, um zu zeigen, wie übel ihre Mutter mit ihr umgegangen sei; sie macht die sparsame Hausfrau, die ihren Mann ausschilt, daß er zu vornehme Gäste in ihre Hütte geladen habe; nun soll er wenigstens ausgehn, um von einem alten Freunde Essen herbeizuholen; aus dem väterlichen Hause sei ja doch Nichts zu erhalten — und Vieles in diesem Tone. Die Tödtung des Aegisth und der Klytäm-

epische Ilias ist doch nicht zu denken, und welche Trilogie des Euripides konnte Ilias heißen, als die in der vorigen Anm. angegebene.

[1]) Die Stelle V. 1353, wo die Dioskuren sich vornehmen die Schiffe im Sicilischen Meere zu beschützen, deutet offenbar auf die Flotten, die von Athen nach Sicilien gingen.

neſtra erſcheint dem Euripides als Werk übermäßiger Rachſucht der Geſchwiſter, das ſie auch gleich nach der Vollbringung bitterlich bereuen und die Dioskuren ſelbſt, die als dii ex machina erſcheinen, als eine unweiſe That des weiſen Gottes Apollon verwerfen.

In der Schlußſcene der Elektra[1]) deutet Euripides eine Veränderung im Mythus der Helena an, die er wenig ſpäter in einem beſondern Stücke, ſeiner Helena, ausgeführt hat[2]). Die vom Dichter ſo viel geſcholtene Helena iſt nun auf einmal die treueſte Gattin, ein Muſter von Weiblichkeit, ein höchſt edles, ſittliches Weſen. Dies wird dadurch ins Werk geſetzt, daß der Dichter eine von Steſichoros[3]) in Schwung gebrachte Vorſtellung, daß die Troer und Achäer um ein Trugbild der Helena geſtritten hätten, hervorzieht, und ſeinen Zwecken gemäß mit großer Willkühr umbildet. Daran iſt natürlich nicht zu denken, daß es dem Euripides mit dieſer Vorſtellung Ernſt geweſen wäre, daß er dieſe Form der Sage für die ächte und wahre gehalten hätte; er braucht ſie nur für die Zwecke ſeiner Tragödiendichtung und kehrt ſehr bald wieder, wie man aus dem Oreſtes ſieht, zu der ihm geläufigern und bequemern Be-

---

[1]) V. 1290.

[2]) Die Helena iſt zugleich mit der Andromeda aufgeführt (Schol. Ravenn. zu Ariſtoph. Theſm. 1012); die Andromeda aber 8 Jahre vor Ariſtophanes Fröſchen (Schol. zu den Fröſchen 53), welche v. Chr. 405, Ol. 93, 3, gegeben ſind. Die Andromeda wird in den Theſmophoriazuſen (Ol. 93, 1, 411) als ein im vorigen Jahre gegebenes Stück parodirt; Ariſtoph. verſpottet darin an verſchiedenen Stellen auch die Helena. Hiernach kann die Helena nur 412 v. Chr., Ol. 91, 4, gegeben worden ſein. Dazu paßt auch die ausführliche Expectoration gegen die Weiſſager V. 744 ff., die wahrſcheinlich durch das Mißlingen der Sicilischen Expedition veranlaßt worden iſt, zu der (nach Thucydides und Ariſtophanes) die Weiſſager Athens das Volk beſonders getrieben hatten.

[3]) Darüber ſ. Kap. 14.

handlung der Helena als eines davongelaufenen ſchlechten Weibes zurück. Die Helena dreht ſich ganz um die Befreiung dieſer Heroine aus Aegypten, deſſen junger Beherrſcher ſie mit Gewalt zur Ehe mit ihm zwingen will, und zwar durch ihre eignen klugen Anſchläge, zu denen Menelaos bloß die ausführende Hand bietet. Das Aegyptiſche Land und Volk, welches freilich in den meiſten Stücken ſehr gräciſirt wird, bietet der Vorſtellung einen intereſſanten Hintergrund; die prophetiſche, ſchickſalskundige, prieſterlich reine und doch ſo menſchlich mitfühlende Jungfrau Theonoe, die Schweſter des Königs, welche über die Pläne des Gatten wie eine ſchützende Gottheit waltet, iſt gewiß eine ſehr ſchöne und großartige Erfindung des Dichters.

Wie Euripides in dieſem Stück den Mythus der Helena behandelt, hat er eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der Handlung der Iphigeneia in Taurien, nur daß in dieſem Stücke der antike Dichter keinen Gebrauch von dem Motiv der Liebe gemacht hat, da Thoas ſchon durch die Religion hinlänglich getrieben iſt die Prieſterin der Tauriſchen Artemis und die ihr zum Opfer beſtimmten Fremden nicht entfliehen zu laſſen. Auch aus Gründen, die in der metriſchen Form der Chorgeſänge liegen, möchte die Tauriſche Iphigeneia ungefähr in dieſe Zeit (um Olymp. 92) geſetzt werden müſſen. Das Bemühen des Dichters geht in dieſem Stücke hauptſächlich auf eine kunſtreiche Anlage der Handlung, eine überraſchende und zugleich natürliche Herbeiführung der Wiedererkennung unter den Geſchwiſtern Iphigenie und Oreſt, und einen unter den gegebenen Umſtänden ausführbaren, alle Schwierigkeiten und Gefahren berechnenden Plan der Flucht. Jedoch hat das Drama auch noch andre Schönheiten, und zwar von einer Art, die bei Euripides ſelten iſt, in der edlen Haltung und dem ſittlichen Werthe aller Charaktere. Iphigeneia erſcheint als ein reines, jungfräu-

liches Wesen, das den Barbaren Ehrfurcht gebietet; die Liebe zur Heimat und die Ueberzeugung den Willen der Götter zu erfüllen treibt sie allein zur Flucht und entschuldigt, nach Griechischen Ansichten, vollkommen den dem guten Thoas gespielten Betrug. Auch hat der Dichter dafür gesorgt dies edle Bild uns nicht durch den widrigen Zusatz einer menschenschlachtenden Opferpriesterin zu verderben; sie soll nur vor dem Tempel die Opfer durch Besprengung weihen, Andre im Tempel sie tödten [1]); auch hat das Schicksal es gefügt, daß bis jetzt kein Grieche zum Opfer an dies Gestade getrieben worden ist [2]); mit ihrer Flucht aber ändert sich der Ritus des wirklichen Opfers in eine symbolische Vorstellung [3]), worin die Hellenische Humanität einen Triumph feiert über den religiösen Fanatismus der Barbarenvölker. Noch anziehender und rührender ist das Verhältniß des Orestes und Pylades, indem hier mehr als in irgend einem andern Stücke die Freundschaft verherrlicht wird; die Scene, worin die Freunde streiten, wer von ihnen dem Opfertode verfallen, wer nach der Heimat sich retten soll, ist rührend, ohne daß der Dichter es auf die Thränen der Zuschauer abgesehen hat. Nach unserm Gefühl freilich gibt Pylades zu bald dem Dringen des Freundes nach, theils weil die Gründe des Orestes ihn eben wirklich überzeugen, theils weil er als der gläubigere Verehrer des Delphischen Apollo immer noch die Hoffnung hat, daß die Orakel des Gottes sie beide retten werden: wir verlangen indeß auch in solchen Fällen eine schwärmerische Hingebung des Gemüths an die eine Idee, in welcher kein Gedanke aufkommen kann, als Rettung des Freundes; während das aus festerem Stoffe gebildete Gemüth des Alterthums, in dem mehr derbe Natürlichkeit ist, sich nicht so ganz aus dem Gleichgewicht ziehen läßt und neben der Liebe zum Freunde

[1]) V. 625 ff. [2]) V. 260 ff. [3]) V. 1471 ff.

die Augen offen behält für alle andern Pflichten und Güter des Lebens.

Einen merkwürdigen Contrast mit der Tauriſchen Iphigenie macht der Oreſt des Euripides, der Olymp. 92, 4, v. Chr. 408, aufgeführt iſt, und alſo von dem genannten Drama der Zeit nach nicht ſo weit entfernt iſt. Die alten Grammatiker bemerken, daß das Stück auf der Bühne großen Eindruck gemacht habe, aber in den Charakteren am wenigſten tauge, indem alle Perſonen, außer Pylades, ſchlechte Menſchen ſeien[1]; auch falle die Kataſtrophe in das Komiſche. Euripides ſcheint es hier recht darauf angelegt zu haben ein wildes Chaos egoiſtiſcher Leidenſchaften darzuſtellen, aus denen ſich gar kein Ausgang öffnen will. Oreſtes ſoll wegen des Muttermordes nach dem Spruche eines Argiviſchen Gerichts getödtet werden und wird von Menelaos, auf den er ſeine Hoffnung geſetzt, aus Feigheit und Eigennutz im Stiche gelaſſen; aus Wuth darüber will er vor ſeinem Tode noch an der Quelle aller Uebel, der Helena, die aus Furcht vor den Argivern ſich im Hauſe verborgen hält, Rache nehmen, und da dieſe wunderbarer Weiſe zum Aether entſchwindet, bedroht er ihre Tochter Hermione mit dem Tode, wenn Menelaos ihm nicht verzeihen und ihn retten wolle; da erſcheinen die Dioskuren, befehlen ihm dieſelbe Jungfrau, gegen deren Nacken er das Schwert gezückt hat, zur Gattin zu nehmen und verheißen ihm Rettung von dem Fluche des Muttermordes. So wird der Knoten äußerlich gelöſt, oder vielmehr zerhauen, ohne daß eine Löſung der innern Verwickelungen, der ſittlichen Fragen, worauf die Tragödie führt, eine

[1]) Dabei haben auch die Alten auf die Zeitbeziehungen aufmerkſam gemacht, die im Charakter des Menelaos auf das Schwankende und Unzuverläßige in dem damaligen Benehmen Spartas lagen, ſ. zu V. 371. 772. 903.

Reinigung der Leidenſchaften durch ſich ſelbſt, wie ſie das Ziel der Tragödie im wahren Sinne des Worts war, nur verſucht oder angedeutet wird. Im geraden Widerſpruche damit macht ein ſolches Drama den Eindruck einer troſtloſen Verworrenheit der menſchlichen Beſtrebungen und Verhältniſſe.

Nicht viel ſpäter ſind die Phöniſſen, nach ſicherm Zeugniſſe eins der letzten Stücke, die Euripides in Athen aufgeführt [1]), aber ſeinem Werthe nach gewiß keins der geringſten. Ueberhaupt würde man ſeine Blicke ſehr anſtrengen müſſen, um in den letzten Stücken des greiſen Euripides Spuren von Altersſchwäche zu entdecken; es ſcheint, daß dieſe im Ganzen die Dichter des Alterthums kaum berührt hat. Die Phöniſſen haben große Schönheiten, wie die prachtvolle Scene im Anfange, wo Antigone mit dem alten Diener von dem Thurm des Palaſtes herab auf das Heer der ſieben Helden ſchaut, Polyneikes Auftreten in dem feindlichen Theben; auch die Epiſode mit dem Menökeus dürfte man hierher rechnen, wenn ſie nicht bloß eine Wiederholung der Scenen aus den Herakliden wäre, die ſich auf die Makaria beziehn; auch hat Euripides dies Motiv der freiwilligen Hingebung zum Opfer zu ſehr in Anſpruch genommen, um eine gewaltſame Rührung hervorzubringen. Aber bei allen Schönheiten im Einzelnen und bei allem Reichthum des Stoffes, der außer dem Untergang der feindlichen Brüder auch die Verſtoßung des Oedipus und den doppelten Helden-Entſchluß der Antigone, den Bruder zu beſtatten und den ausgeſtoßenen blinden Vater zu begleiten [2]), in ſich begreift — fehlt auch hier die innere Einheit und harmoniſche Wirkung, wie ſie nur aus einer aus der Tiefe des Gemüthes

[1]) Schol. zu Ariſtoph. Fröſchen 53.

[2]) Wovon man nicht recht ſieht, wie es der Antigone möglich geweſen beides zugleich auszuführen.

entſproſſenen und in der Wärme des Gefühls gereiften Idee hervorgehen kann.

Drei Stücke, von denen wir zwei noch haben, hat erſt der jüngere Euripides, ein Sohn oder wahrſcheinlicher Neffe des berühmten Tragikers, nach dem Tode ſeines Oheims, als neue Stücke bei den großen Dionyſien aufgeführt, die Iphigeneia von Aulis, das verlorne Stück Alkmäon [1]), und die Bacchen. Von dieſen Stücken hat Euripides die Bacchen, ſoviel wir ſehen können, ſelbſt vollendet, aber nicht unmittelbar für Athen, ſondern für eine Aufführung in Macedonien. Euripides hielt ſich nämlich in den letzten Jahren ſeines Lebens (in denen das Atheniſche Volk ſchon ſchwer unter der Laſt des Peloponneſiſchen Kriegs ſeufzte) bei dem Macedoniſchen Herrſcher Archelaos auf, der zwar keineswegs ein ſittlich edler, aber ein ſtaatskluger Regent und ſein Land zu civiliſiren ſehr bemüht war und einen bedeutenden Kreis Griechiſcher Dichter und Muſiker an ſeinem Hofe verſammelt hatte. Daß Euripides hier ſeinen Tod und ſein Grab fand, iſt die herrſchende Ueberlieferung des Alterthums. Dort in Macedonien herrſchte Bacchusdienſt; beſonders in Pierien am Olympus, wo ſpäter Alexanders Mutter, Olympias, mit den Mimallonen und Klodonen umherſchweifte; Archelaos mag hier dem Bacchus Feſte mit dramatiſchen Spielen gefeiert haben [2]); dabei ſind die Bacchen zuerſt gegeben worden. Darauf deuten die Worte des Chors [3]): „Seliges Pierien, dich ehrt Bacchus und wird kommen, um in dir mit bacchiſcher Feſtluſt zu tanzen; er wird ſeine Mänaden über den ſchnellſtrömenden Axios

---

[1]) Nämlich den *Ἀλκμαίων διὰ Κορίνθου*; denn den *Ἀλκμαίων διὰ Ψωφῖδος* hatte Eurip. zugleich mit der Alkeſtis aufgeführt.

[2]) Wie er auch zu Dion in Pierien dem Zeus und den Muſen ſceniſche Wettkämpfe aufführen ließ. Diod. Sic. XVII, 16. Weſſeling zu XVI, 56.

[3]) V. 566.

und den segenspendenden Lydias führen" — Flüsse, die Euripides schwerlich so gefeiert haben würde, wenn nicht zwischen ihnen die Residenz der Makedonischen Könige, Pella, gelegen hätte, von wo der Hof des Königs nach Pierien gekommen sein mag, um da diese dramatischen Spiele mitzufeiern.

Die Bacchen, welche den Mythus von Pentheus ausführen, der für den Versuch der Dionysischen Feier den Eingang in Theben zu verwehren furchtbar bestraft wird, und uns von dem leidenschaftlichen und schwärmerischen Wesen dieses Cultus eine lebendigere und umfassendere Schilderung vorführen, als irgend ein anderes Werk des Alterthums — geben zugleich merkwürdige Aufschlüsse in Bezug auf Euripides Meinungen über göttliche Dinge in seiner letzten Lebenszeit. Er erscheint darin gleichsam zum positiven Glauben bekehrt, oder — um es genauer zu bestimmen — überzeugt, daß sich das Vernünfteln der Menschen nicht gegen die Religion richten müsse, daß die väterlichen Ueberlieferungen, welche so alt wie die Zeit sind, kein Verstand umstürzen könne, daß die Weisheit, welche die Religion antaste, eine schlechte Weisheit sei u. dgl. [1]): Lehren, welche theils in den Reden der Greise Kadmos und Teiresias mit einer besondern Eindringlichkeit ausgeführt werden, theils der ganzen Anlage des Stücks zum Grunde liegen: wiewohl freilich Euripides — schwankend wie er in solchen Dingen zu sein pflegt — in demselben Stücke sich doch wieder angelegen sein läßt den anstößigen Mythus von der Geburt des Bacchus aus dem Schenkel des Zeus durch ein vorausgesetztes Mißverständniß eines Wortes (auf eine in der That sehr frostige Weise) wegzuerklären [2]).

---

[1]) S. V. 210. *οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν* u. die ff. V. 1257. *μὴ σοφοῖς χαίρειν κακοῖς.*

[2]) Durch die Verwechselung von *μηρός* und *ὄμηρος*, V. 292.

Anders ist es mit der Iphigeneia von Aulis, die uns offenbar nicht in so vollständiger Gestalt aus Euripides Händen zugekommen ist. In ihren wirklich ächten und ursprünglichen Theilen ist die Iphigenie eins der trefflichsten Stücke des Dichters, und wir möchten sie wegen des großen Gedankens, der in ihr durchgeführt wird, den Werken seiner besten Zeit, einer Medea, Hekabe, gleichsetzen. Dieser Gedanke ist, daß ein reiner hoher Sinn, wie ihn das edle Mädchen Iphigeneia trägt, allein den Ausweg zu finden vermag aus allen Verwickelungen, welche die sich bekämpfenden und durchkreuzenden Leidenschaften und Bemühungen gewaltiger, kluger und tapfrer Männer herbeigeführt haben. Euripides hat in diesem Stücke durch die fruchtlosen Bemühungen des Agamemnon sein Kind zu retten, die zu späte Rührung des Menelaos, Achilles stolzes und muthiges Erbieten die ihm bestimmte Braut dem Tode zu entreißen und gegen das ganze Heer zu vertheidigen, die Spannung so zu nähren und zu steigern gewußt, daß der freie Entschluß der Iphigeneia als die Lösung eines sehr verwickelten Knotens, wie ihn sonst bei Euripides nur die Götter lösen können, erscheint und im vollsten Lichte einer göttlich erhabnen That glänzt. Aber leider ist dieses treffliche Werk durch eine Reihe eingeschobner sehr matter und in Form und Inhalt dürftiger Stellen verunstaltet [1]). Wir wissen nicht, ob wir von dem jüngern Euripides zu schlecht urtheilen, wenn wir sie als Zuthaten ansehn, wodurch dieser das Stück vor der Aufführung vervollständigte; freilich müßten wir dann annehmen, daß die tragische Poesie nach dem Tode der großen Tragiker sehr bald ganz gesunken sei. Die Frage ist um so schwieriger zu beantworten,

[1]) Dazu gehören wohl die Parodos des Chors großentheils und der Epilogos. Vgl H. Bartsch de Eurip. Iphig. Aul. Vratisl. 1837 (rec. in d. Zeitschr. f. Alterthumswissensch. 1838, Nr. 23 von E. Müller) und H. Zirndorfer de Eurip. Iphig. Aul. Marburgi 1838.

da es im Alterthum auch einen ganz andern Epilog zu der Iphigeneia in Aulis gab [1]). Es ist wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß dies der vom jüngern Euripides hinzugefügte war, während in andern Abschriften die ächten Stücke allein fortgepflanzt waren und erst in späterer Zeit, wo die Poesie sehr gesunken war, auf die Weise ergänzt wurden, wie wir es jetzt lesen.

Wir haben bei der Menge und Verschiedenartigkeit der Dramen, die uns von Euripides noch erhalten sind, nicht nöthig gehabt bei der Charakteristik des Dichters auf die verlornen Stücke Rücksicht zu nehmen: wiewohl allerdings nach Aristophanes kritischen Angriffen und andern Mittheilungen des Alterthums unter diesen Stücken manche gewesen sein müssen, in denen die fehlerhaften Manieren des Dichters noch greller hervortraten, wie das Streben durch äußere Ausstattung, zerlumpte Bekleidung u. dergl. zu rühren in dem Bettler-Helden Telephos [2]), die prunkenden Spielereien in den lyrischen Partieen in der Andromeda, das philosophische aufgeklärte Räsonniren in der „weisen Melanippe." An Spekulationen über die Natur und die menschliche Seele waren besonders der Chrysipp und Peirithoos reich, an sophistischen Räsonnements über die Entstehung der Religionen der Sisyphos; die beiden letzteren Stücke wurden indeß vielleicht mit größerem Rechte dem von Sophisten und Sokrates gebildeten Kritias, dem bekannten Staatsmann, zugeschrieben [3]).

---

[1]) Nach der vielbesprochenen Stelle in Aelians Hist. Animal. VII, 30.

[2]) An diesem Stücke änderte auch Euripides hernach Manches — nur nicht etwa wegen der Spöttereien in Aristophanes Fröschen, wie man nach Eustath. zur Ilias XVI. p. 1084 glauben könnte — denn diese erlebte er bekanntlich nicht mehr. Euripides hat überhaupt seine Stücke öfter umgearbeitet, wie vom Hippolytos bekannt ist. Im ersten Hippol. war die Phädra eine viel ärgere Buhlerin.

[3]) Den Rhesos haben wir hiebei ganz übergangen; denn wie-

Die Vorliebe des spätern Alterthums für Euripides hat bewirkt, daß sich auch nur von ihm ein Drama Satyrikon erhalten hat, wiewohl er in der Gattung sich sonst eben nicht hervorgethan hat, der Kyklops — interessant als Beispiel dieser Art von Poesie, für welche die Fabel von Polyphem ganz geschaffen ist, aber ohne die geniale Erfindungsgabe, die wir von einem Satyrdrama des Aeschylos erwarten müßten.

Euripides starb wahrscheinlich im Jahre 407, Olymp. 93, 2, obgleich die Alten auch das folgende Jahr angeben. Sophokles trauerte mit allen Athenern um ihn und führte seine Schauspieler unbekränzt zum tragischen Wettkampf. Dies muß sich bei den dramatischen Spielen im Winter von 407 auf 406 begeben haben; er selbst starb bald darauf, gegen das Frühjahr 406 (93, 2), wofern den Erzählungen der Alten, die seinen Tod mit dem Feste der Choen in Verbindung setzen, Glauben zu schenken ist.

---

wohl es einen Rhesos des Euripides gab, den Attius in der Nyctegersie nachgeahmt zu haben scheint, trägt der erhaltne gar keinen Euripideischen Charakter und schließt sich auch als Nachahmung mehr an Aeschylos und Sophokles, als Euripides, an. Er gehört wahrscheinlich der spätern Atheniſchen Tragödie an, vielleicht der Schule des Philokles; denn daß er aus Athen stammt, ist nach V. 944 nicht zu bezweifeln. Die Scene, wo Paris auftritt in dem Moment, in dem Diomed und Odysseus die Bühne verlassen, während Athene noch gegenwärtig bleibt, verlangt vier Schauspieler: welches auch als Argument für eine spätere Abfassung gebraucht werden kann.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Die übrigen Tragiker.

Wir können uns glücklich preisen in der Gattung der Tragödie noch Hauptwerke von den Dichtern zu besitzen, die ihre Zeitgenossen, die das gesammte Alterthum mit entschiedner Einstimmigkeit als die Hauptdichter der Art, als die Heroen der tragischen Bühne, ansah. Aeschylos, Sophokles, Euripides sind die immer wiederkehrenden Namen, wenn von der Höhe die Rede ist, welche die tragische Poesie in Athen erreicht; der Staat selbst zeichnete sie durch Veranstaltungen aus ihre Werke rein und unverfälscht zu erhalten und von den Entstellungen durch Willkühr der Schauspieler zu schützen [1]); sie wurden bald noch mehr gelesen als im Theater gehört und gingen ganz in Fleisch und Blut des Alterthums über.

Ihre Zeitgenossen unter den Tragikern dürfen wir uns großentheils auch nicht als unbedeutende Dichter denken, da sie neben ihnen die Bühne behaupteten und nicht eben selten auch tragische Kränze gewannen. Doch mögen ihre einzelnen Produktionen auch zum Theil so glücklich und gelungen gewesen sein, daß sie den vollen Beifall des Publikums verdienten: der Charakter dieser Dichter im Ganzen muß nicht die Tiefe, ihr Geist nicht die kraftvolle Eigenthümlichkeit gehabt haben, wie sie den drei großen Tragikern zukommt. Ihre Werke müßten sonst auch bei der Nachwelt ein größeres Ansehn behauptet haben und häufiger gelesen worden sein.

Einer der ältern war Neophron von Sikyon, wenn Euripides Medea zum Theil einem Stücke von ihm nachgebildet

[1]) Dahin zielt das Psephisma des Lykurgos.

worden ist[1]); er muß von einem jüngern Neophron in Alexanders Zeit unterschieden werden.

Jon von Chios lebte in der Zeit des Aeschylos und Kimon — über welche er sich in seinen Bruchstücken äußert — in Athen. Ein sehr umfassender Schriftsteller, und, was im Alterthum selten gefunden wird, zugleich in Prosa und Versen. Er schrieb Geschichte in Herodots Dialekt und Stil; er dichtete Elegieen[2]) und lyrische Poesieen verschiedener Art. Als Tragiker trat er erst auf, als Aeschylos gestorben war, Ol. 82; es scheint, daß er den Platz desselben auf der Bühne auszufüllen sich bestrebte. Seine Dramen waren zum großen Theil ihrem Stoffe nach aus Homer genommen; sie mögen, wie die Aeschylischen, zu Trilogieen verbunden gewesen sein, jedoch gestatten die geringen Ueberreste[3]) keine nähere Nachweisung des Zusammenhangs dieser trilogischen Compositionen. Korrekt und sorgfältig in der Ausführung ermangelten seine Produktionen jenes höhern Schwungs, der den genialen Dichter charakterisirt[4]) und erkennen läßt.

Aristarchos trat im J. 454, Ol. 81, 2. auf, und zwar, nach einer schon oben[5]) mitgetheilten Nachricht, zuerst mit längern Tragödieen von dem Maßstabe, wie Sophokles und Euripides ihn hernach beobachteten. Einige seiner Tragödien, namentlich sein Achill, haben durch Ennius Nachbildungen eine späte Berühmtheit erlangt.

Achäos aus Eretria, trat um Ol. 83 in Athen mit vielen Dramen auf, wiewohl er nur einmal den Preis erhielt. Ihm scheint eine gewisse Künstlichkeit eigen gewesen zu sein; die

---

[1]) S. die Didaskalie zu Euripides Medea (wo γενναιοφρόνως διασκευάσας wohl am besten in τὴν Νεόφρονος verwandelt wird) in Diogen. Laërt. II, 134.

[2]) S. Kap. 10.

[3]) Ionis Chii fragmenta collegit Car. Nieberding. Lips. 1836.

[4]) Longin. περὶ ὕψους 33. [5]) Kap. 21.

Bruchstücke seiner Stücke[1]) enthalten viel seltene Mythologie; und von seinem Ausdrucke erfahren wir, daß er leicht ins Geschraubte und Dunkle überschweifte. Doch läßt sich bei solchen Eigenschaften wohl begreifen, wie manche Kunstrichter des Alterthums ihn für den vorzüglichsten Dichter des Satyrdrama's nach Aeschylos halten konnten; bei dessen Erfindungen es oft nicht ohne gewisse seltsame Combinationen sowie im Ausdruck nicht ohne gesuchte Witzeleien abgehen konnte.

Karkinos mit seinen Söhnen bildet eine tragische Familie, die uns durch Aristophanes Verhöhnung bekannt geworden. Der Vater war tragischer Dichter, die Söhne traten als Chortänzer in den Stücken des Vaters auf; nur einer von ihnen, Xenokles, widmete sich ebenfalls der poetischen Laufbahn. So viel man aus einigen Andeutungen errathen kann, hatten Vater und Sohn eine gewisse alterthümliche Härte in ihrer poetischen Darstellung. Doch überwand Xenokles mit seiner tragischen Trilogie: Oedipus, Lykaon, Bacchä und dem Satyrspiel Athamas, den Euripides in den Stücken, wozu die Troaden gehörten. Von dem Athener Karkinos ist ein jüngerer Tragiker desselben Namens aus Agrigent zu unterscheiden.

Ein sehr eigenthümlicher Geist war Agathon, der Ol. 90, 4, v. Chr. 416, als junger Mann zuerst mit einer Tragödie auftrat und seine reiferen Mannesjahre bei Archelaos in Macedonien zubrachte, an dessen Hofe er gegen 400, Ol. 94, 4, starb. Sein absonderliches Wesen hat sowohl dem Aristophanes (besonders in den Thesmophoriazusen) wie dem Plato (im Symposion) zu Schilderungen gedient, in denen man den ganzen Menschen leibhaft vor sich sieht. Von Natur nach der Bildung seines Körpers und Geistes weich und zärtlich gestimmt gab er

[1]) Achaei Eretriensis fragmenta coll. Urlichs. Bonnae 1834. De Aethone satyr. Achaei Eretr. scripsit E. Mueller. Ratisbon. 1837.

sich ganz dieser Gefühlsweise hin und kokettirte mit einer gewissen Anmuth und Sanftheit, die er in alles, was er vornahm, zu legen suchte. Die Lyrik seiner Tragödien war ein liebliches, sich anschmeichelndes, aber die Seele nirgends tief ergreifendes Spiel mit heitren Gedanken und freundlichen Bildern. In diesem Sinn hatte auch Agathon sich die neuen Künste angeeignet, durch welche damals die Sophisten, insbesondere Gorgias, das Athenische Publikum in so hohem Maße anzogen. Er nahm von Gorgias das pikante Spiel mit Gedanken, welches dem Hörer den Schein einer ganz neuen Einsicht gewährt [1]), und schmückte seine Rede mit Gegen- und Gleichsätzen (Antitheta und Parisa), durch welche der Satzbau eine gewisse symmetrische Regelmäßigkeit erhielt, welche damals dem herrschenden Geschmacke ungemein zusagte. Bei alle dem würde der Besitz eines so originellen Drama's, wie Agathons „Blume" gewesen sein muß, von großem Werthe für uns sein.

Noch weichlicher war die Poesie eines Dichters, den Kratinos der Komiker nur den Sohn des Kleomachos nennt [2]). Der Archont, sagt er, hatte ihm vor Sophokles einen tragischen Chor zugebilligt, ihm, der nicht werth sei einen Chor für das weinerliche üppige Weiberfest der Adoniden mit Gesängen auszustatten. Er vergleicht seinen Chor, der in weichen Lydischen Melodieen entsprechende Gedanken und Empfindungen aus-

---

[1]) Wie in dem Beispiel bei Aristot. Rhetor. II, 24, 10: „Wohl dürfte man gerade das wahrscheinlich nennen, daß sich für die Menschen viel nicht Wahrscheinliches ereigne.

[2]) Nach der schwierigen Stelle des Athenäos XIV, p. 638, wo nach ὁ *Κλεομάχου* auch τῷ *Κλεομάχου* zu schreiben sein wird, das Gegentheil ist unwahrscheinlicher. Gnesippos kann dieser Dichter schwerlich sein, den Athenäos ausdrücklich einen Dichter scherzhafter Liederchen genannt hatte. Auf jeden Fall muß man mit Casaubouns eine Lücke vor σκώπτει annehmen und es ist wahrscheinlich, daß darin der mit Gnesipp verbundene Kleomenes näher bezeichnet worden ist.

drückte, mit üppigen Lydischen Weibern, die zu jedem buhlerischen Dienste bereit waren. Es scheint, daß derselbe Dichter, der wahrscheinlich Kleomenes hieß, auch Liebeslieder in lyrischer Form dichtete und den Charakter derselben auf die tragische Poesie übertrug.

Um diese Zeit erfreute sich die tragische Bühne eines großen Zudrangs von Dichtern, der aber mit nichten auf einen Fortschritt in der Kunst der tragischen Poesie schließen läßt. Aristophanes spricht von Tausenden von Tragödien dichtenden „Jüngelchen," die noch um Vieles geschwätziger als Euripides waren; er nennt ihre Dichtungen Musenhaine der Schwalben, indem er ihr kleinliches und unbedeutendes belletristisches Treiben mit dem Gezwitscher der Schwalben vergleicht [1]); meist begnügten sich auch diese dilettantischen Liebhaber der Poesie mit der Genugthuung sich einmal vor dem Volke als tragische Dichter gezeigt zu haben. Das Tragödien-Dichten war so beliebt, daß wir Männer von den verschiedenartigsten Beschäftigungen und Geistesrichtungen als Bühnen-Dichter finden, wie Kritias den oligarchischen Staatsmann und Dionysios den ersten, den Tyrannen von Syrakus, der oft in Athen als Preisbewerber auftrat und noch kurz vor seinem Tode das Vergnügen hatte in diesem Wettkampf gekrönt zu werden. Solche Männer benutzten die Tragödien gern in der Weise, die Euripides eingeführt hatte, um Räsonnements über den Staat und andere Interessen der Gesellschaft auf eine unverdächtige Weise vor das Publikum bringen zu können. In dem Sisyphos, der wohl mit größerem Recht dem Kritias als dem Euripides zugeschrieben wurde [2]), wurde die böse Lehre der Sophisten entwickelt, daß die Religion eine Veranstaltung von Poli-

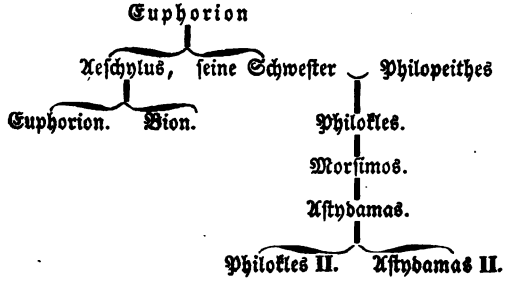
[1]) Aristoph. Frösche 89 ff.: *Χελιδόνων μουσεῖα.*

[2]) Vgl. oben Kap. 25.

tikern der Vorzeit sei, um den Zwang der Gesetze durch die Furcht vor den Göttern zu ergänzen; und von Dionysios wissen wir, daß er gegen Plato's Ideen vom Staat ein Drama schrieb, welches eine Tragödie hieß, aber mehr den Charakter einer Komödie hatte. Auch Platon hatte bekanntlich in seiner Jugend eine tragische Tetralogie verfaßt, die er indeß dem Vulcan opferte, als er sich überzeugte, daß die dramatische Poesie nicht sein Beruf sei. Dagegen war unter der Gegenpartei, den Anklägern des Sokrates, Meletos nicht Philosoph, sondern Tragiker von Profession und bekämpfte den großen Weisen im Interesse der Dichter seiner Zeit.

Die tragische Poesie über die Lebenszeit der großen Meister fortzupflanzen, dazu trugen ein Bedeutendes die Familien dieser Dichter selbst bei. Da die dramatische Poesie bei den Hauptdichtern, die sich Jahr für Jahr mit dem Einüben tragischer Chöre beschäftigten, nicht bloß innerer Beruf, sondern auch äußeres Lebensgeschäft war: so ist nicht zu verwundern, daß sie auch noch in diesen Zeiten, wie andre Geschäfte und Handthierungen, auf Sohn und Enkel vererbt wurde. An Aeschylos knüpft sich eine zahlreiche, durch mehrere Geschlechter blühende Succession von Tragikern [1]); sein Sohn Euphorion

[1]) Zur deutlichen Uebersicht geben wir hier einen Stammbaum der ganzen Familie, besonders nach Boeckh tragoed. Graecae princ., p. 32 und Clinton Fast. Hell. T. II, p. XXXIII. und sonst:



führte theils Stücke des Vaters auf, die noch nicht gegeben worden waren, theils eigne, und überwand im tragischen Wettkampf sowohl Sophokles wie Euripides, so wie Philokles, Aeschylos Schwestersohn, selbst über Sophokles König Oedipus den Preis erhielt: eine Tragödie, die wir für unübertrefflich erklären würden. Philokles muß wohl noch viel von der Art seines Oheims an sich gehabt haben; seine Tetralogie Pandionis wird die Schicksale der Prokne und Philomele in einer zusammenhängenden Reihe von Dramen ganz nach Aeschylos Muster entwickelt haben, und daß ihm eine gewisse Herbigkeit [1]) vorgeworfen wird, kann auch eine Folge der Nachahmung des strengeren Stils der alten Tragiker gewesen sein. Philokles Sohn Morsimos scheint der Familie wenig Ehre gemacht zu haben; aber zu neuem Glanze gelangt sie, nach dem Peloponnesischen Kriege, durch Astydamas, der zweihundert und vierzig Stücke dichtete und funfzehn Siege gewann. Man sieht aus diesen Zahlen, daß er zu seiner Zeit das Attische Publikum ziemlich alle Jahre, an den Lenäen und großen Dionysien, mit neuen Tetralogieen versorgte und unter vier Wettkämpfen im Durchschnitt einmal siegte [2]).

Auch Bion war nach Suidas ein Tragiker. Philokles muß schon vor dem Peloponnesischen Krieg geblüht haben, da sein Sohn Morsimos als Tragiker bereits in Aristophanes Rittern (Ol. 88, 4, 424.) und Frieden (Ol. 90, 1, 419.) verspottet wird und Astydamas schon Ol. 95, 2, v. Chr. 398, als Tragiker auftrat.

[1]) *πικρία*, Schol. Aristoph. Vögel 284. Suidas v. *Φιλοκλῆς*. Er bekam davon die Beinamen *Ἁλμέων* und *χολή*, Salzlake und Galle.

[2]) Das Athenische Volk ehrte ihn zuerst aus Aeschylus Familie mit einer ehernen Statue (*Ἀστύδαμαντα πρῶτον τῶν περὶ Αἰσχύλον ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ*), was Diogen. Laert. II, 5, 43. als ein Beispiel ungerechter Vertheilung von Ehrenbezeigungen anführt: nicht mit völligem Rechte; denn Astydamas fällt in die Zeit, wo der Gebrauch der Ehrenstatuen in Athen erst aufkommt. Die Statuen der ältern Dichter,

Aus Sophokles Familie war Jophon schon neben dem Vater als tragischer Dichter thätig und angesehn; Aristophanes betrachtet ihn nach dem Tode der beiden Meister als die einzige Stütze der tragischen Bühne. Doch wissen wir nicht, wie die Folge-Zeit die zweifelnde Frage des Komikers beantwortet haben mag, ob Jophon auch ohne Sophokles, der ihn bisher geleitet und berathen hatte, Gleiches zu leisten im Stande sein werde. Dagegen trat einige Jahre später der jüngere Sophokles, der Enkel des großen, zuerst mit der Erbschaft, die ihm der Großvater von nicht aufgeführten Dramen hinterlassen, und bald mit eignen Stücken auf. Da er zwölf Preise gewann, muß er zu den fruchtbarsten Dichtern dieser Zeit gehört haben; er war ohne Zweifel der bedeutendste Rival des Aeschyleers Astydamas.

Auch ein jüngerer Euripides glänzte neben diesen Nachfolgern der beiden andern Tragiker. Er steht zu seinem Oheim ganz in dem Verhältniß, wie Euphorion zu Aeschylos, Sophokles der Enkel zu seinem Großvater; er bringt Stücke seines berühmtern Vorfahren auf die Bühne und versucht sich alsdann in eignen Leistungen.

Neben diesen Nachfolgern der großen Tragiker treten einige andere Individuen hervor, in denen die Zeitrichtungen, die gewiß auch auf jene nicht ohne Einfluß geblieben sind, sich bestimmter beobachten lassen. Die tragische Poesie erscheint in ihnen nicht mehr unabhängig, ihren eignen Zwecken und Gesetzen folgend, sondern abhängig von dem Geiste, der sich in andern Gattungen der Literatur entwickelt hatte. Besonders waren die damalige Lyrik und die Rhetorik von großem Einfluß auf die Tragödie dieser Zeit.

---

die man später in Athen zeigte, sind ihnen erst nachträglich gesetzt worden. Man hat jene Stelle mit Unrecht verdächtigt und geändert.

Die Lyrik der Zeit werden wir ſpäter (Kap. 30) zu charakteriſiren ſuchen; hier nur die allgemeine Bemerkung, daß in ihr die Macht der Ideen und Gefühle immer ſchwächer wurde und die davon früher beherrſchten Mittel der Darſtellung ſich unabhängig machten; ſie zerfährt in ein Jagen nach einzelnen Reizen, in ein üppiges ſinnliches Spiel, und verliert darüber ganz den Zweck geiſtiger Erhebung und Veredlung der Empfindung aus den Augen.

Wie ſehr Chäremon, der um Ol. 100, v. Chr. 380, blühte, von dieſem Geiſte der damaligen Lyrik ergriffen war, geht aus allem hervor, was wir von ihm hören. Die damaligen Dithyrambiker gingen in ihren Geſängen ſchnell aus einer Ton- und Rhythmenart in die andre über und opferten die Einheit des Charakters dem Streben nach maleriſcher Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Darin ging Chäremon am weiteſten, der in ſeinem Kentauros nach Ariſtoteles alle Versmaße miſchte; was eine halb lyriſche Behandlung eines epiſchen Gegenſtands vorausſetzt [1]). Seine Dramen waren reich an Beſchreibungen, die nicht — wie bei den alten Tragikern durchaus — zur Sache gehörten, indem ſie die Lage, das Verhältniß, die That einer handelnden Perſon in ein helleres Licht ſetzten, ſondern aus bloßer Luſt an der Ausmalung ſinnlich anziehender Gegenſtände hervorgingen. Kein Tragiker war ſo reich, wie Chäremon, an reizenden Schilderungen weiblicher Schönheit — worin die Muſe der großen Tragiker ſehr enthaltſam und keuſch iſt —, nur ſeine Leidenſchaft für die farbige und duftende Mannigfaltigkeit in Blumen hält damit das Gleichgewicht. Die Tragödie hört dadurch auf ein eigentliches Drama zu ſein, wo Al-

[1]) Ariſtoteles Poet. 1. nennt es eine *μικτὴ ῥαψῳδία*; es muß alſo doch wohl das Epiſche zum Grunde gelegen haben. Bei Athenäus XIII. p. 608 heißt es ein *δρᾶμα πολύμετρον*.

les auf Motivirung und Entwickelung von Handlungen, auf Akte des menſchlichen Willensvermögens, gerichtet iſt. Darum nennt Ariſtoteles dieſen Charemon in Verbindung mit dem Dithyrambendichter Likymnios Dichter zum Leſen[1]) und ſagt insbeſondre von Charemon, daß er genau, d. h. beſtimmt, ſorgfältig im Detail, ſei, wie ein eigentlicher Schriftſteller, der es ganz auf Befriedigung von Leſern abgeſehen hat.

Aber noch mächtiger wirkte die Rhetorik, das heißt die ſchulmäßig erlernte und ausgebildete Redekunſt, auf dieſe ſpätere Tragödie. Dramatiſche Poeſie und Beredſamkeit ſtehen ſich von Anfang an ſo nahe, daß ſie ſich oft über die Kluft, welche Poeſie und Proſa trennt, die Hände zu reichen ſcheinen. Die Beredſamkeit will durch Rede die Ueberzeugungen und den Willen andrer Menſchen beſtimmen; die dramatiſche Poeſie läßt die Handlungen ihrer Perſonen durch eigne und fremde Gedanken-Entwickelung und Rede beſtimmen. Die Gewöhnung der Athener an zuſammenhängende öffentliche Reden im Gericht und Volk und ihre Leidenſchaft dafür bewirkte, daß die Tragödie ſchon in ihren guten Zeiten ein größeres Maß von Reden und Gegenreden aufnahm, als bei anderen Einrichtungen des öffentlichen Lebens der Fall geweſen wäre. Aber mit der Zeit nimmt dieſer Beſtandtheil immer mehr zu und überſchreitet ſein billiges Maß, wie wir ſchon aus Euripides, noch mehr an ſeinen Nachfolgern ſehen. Dies Uebermaß beſteht darin, daß die Reden, die ein Mittel ſein ſollen die Veränderung der Gedanken und Stimmungen zu motiviren, Ueberzeugung und Entſchluß herbeizuführen, nun für ſich zur Hauptſache werden und die Situationen mit Fleiß ſo eingerichtet werden, um zur effektvollen Entfaltung redneriſcher Fechterkünſte Gelegenheit zu geben. Und da natürlich der praktiſche

[1]) ἀναγνωστικοί, Ariſtot. Rhetor. III, 12.

Zweck des wirklichen Lebens dabei fehlt und es ganz in der Gewalt des Dichters steht, wie er die Streitpunkte stellen will: so begreift man leicht, daß diese tragische Beredsamkeit gerade mit den künstlicheren Formen, welche das wirkliche Leben als unnütz auf die Seite warf, am meisten Prunk getrieben und dem von den Sophisten ausgehenden schulmäßigen Betrieb der Redekunst sich mehr genähert haben wird, als die von den großen Zeitereignissen ergriffne und über alle Schulkünste emporgehobne Beredsamkeit eines Demosthenes.

Theodektes von Phaselis — die bedeutendste Erscheinung von dieser Art — blühte um Ol. 106, v. Chr. 356, in der Zeit des Macedonischen Königs Philipp. Seine Studien waren zwar auch philosophischer, aber hauptsächlich rhetorischer Art; er gehört zu den Schülern des Isokrates (von dem auch ein Sohn Aphareus aus der Rhetorschule zur tragischen Bühne überging). Er gab auch diese Studien niemals auf und war zugleich Tragiker und Redner. Bei dem glänzenden Leichenfest, das die Karische Königin Artemisia ihrem mit so viel Prunk betrauerten Gemahl Mausolos veranstaltete (Ol. 106, 4, v. Chr. 353.), hielt Theodektes im Wettkampf mit Theopomp und andern Rednern der Zeit eine panegyrische Lobrede auf den Todten und führte zugleich eine Tragödie Mausolos auf, wozu er wahrscheinlich den Stoff aus den mythischen Traditionen oder der älteren Geschichte Kariens nahm, aber damit die Verherrlichung des eben verstorbenen Herrschers desselben Namens beabsichtigte [1]). Theodektes kam in seinen Tragödien dem Geschmacke der Zeit so entgegen, daß er unter dreizehn Wettkämpfen achtmal Sieger blieb [2]); Aristoteles selbst, der Freund und

[1]) Wie Euripides Archelaos sich zu dem Macedonischen König Archelaos verhielt, für den er gewiß gedichtet war. Der Name Mausolos ist alt in Karien. S. Herod. V, 118.

[2]) Nach dem Epigramm bei Stephan. Byzant. v. Φασηλίς. Nach

nach Manchen auch der Lehrer des Theodektes, benutzte seine Tragödien, um daraus Beispiele für rhetorische Künste zu entnehmen. Theodektes ließ z. B. in seinem Orest den Mörder der Klytämnestra zwei Punkte stützen, erstens, daß die Frau, die ihren Mann ermordet, sterben müsse, und dann, daß der Sohn den Vater rächen müsse; das Dritte, daß der Sohn darum die Mutter tödten dürfe, überging er mit sophistischer Schlauheit. In seinem Lynkeus stritten Danaos und Lynkeus vor einem Gerichtshof der Argiver; der erstere hatte die heimliche Ehe des Aegyptiaden mit seiner Tochter entdeckt und führte ihn gefangen vors Gericht, um ihn hinrichten zu lassen; aber unerwarteter Weise gewann Lynkeus die Oberhand im Gericht, und Danaos wurde zum Tode verurtheilt. Bewegliche Reden mit schlauen Argumenten, sinnreich herbeigeführte Erkennungsscenen, parodoxe Behauptungen sinnreich durchgeführt, waren, wie man aus Aristoteles Rhetorik und Poetik sieht, die Hauptstücke der Tragödien dieser Zeit, die sich in einem engen Kreise von Fabeln bewegten, welche dem sophistischen Scharfsinn immer neuen Stoff boten und sich in der Sprache immer mehr der Prosa näherten, weil für das spitzfindigkluge Räsonnement ihrer Reden ein höherer poetischer Ton gar nicht mehr gepaßt haben würde [1]).

Suidas dichtete er 50 Dramen; wenn diese Zahl genau ist, kämpfte er 11 Mal mit Tetralogieen, 2 Mal mit bloßen Trilogieen.

[1]) Dies sieht man aus Aristoteles Rhetorik III, 1, 9. vergl. Poet. 6. Der Kleophon, den Aristoteles öfter in der Beziehung erwähnt, daß seine Personen ganz nach dem gewöhnlichen Leben geschildert waren, gehört wohl auch in die Zeit des Theodektes.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Die Komödie.

Nachdem wir die eine Gattung des Drama's, die Tragödie, in ihrer Entwickelung und Entartung faſt bis an die Gränze, wo die Poeſie ganz aufhört Poeſie zu ſein, verfolgt haben: gehen wir in Gedanken wieder bis zu ihrer Wurzel zurück, indem wir betrachten wollen, wie der geſchwiſterliche Stamm der Komödie, aus demſelben Boden ſeine Nahrung ziehend, von derſelben wärmenden und belebenden Atmoſphäre gezeitiget, doch ſo ganz anders geſtaltete Zweige und Früchte hervortrieb.

Der Gegenſatz, in dem Tragödie und Komödie ſtehn, iſt nicht mit dieſen Gattungen des Dramas zuerſt hervorgetreten; er iſt ſo alt, wie die Poeſie. Neben dem Edlen und Großen mußte das Gemeine und Schlechte ſchon, um jenes in ſeinem Weſen heller zu machen, als Folie, erſcheinen. Ja in demſelben Maße, in welchem der Geiſt die Vorſtellungen einer vollkommneren Ordnung, Schönheit und Kraft, als die eben erſcheinende, in der Welt und dem Menſchenleben in ſich nährte und ausbildete, wurde er fähiger und geſchickter das Schwächliche und Verkehrte in ſeiner ganzen Art und Weiſe zu faſſen und in ſeinen Kern und Mittelpunkt hinein zu treffen. An ſich freilich iſt das Schlechte und Verkehrte kein Gegenſtand der Poeſie, aber indem es in die Vorſtellungen eines Geiſtes aufgenommen wird, der von dem Großen und Schönen erfüllt iſt, erhält es ſelbſt eine Stelle in einer Welt des Schönen und wird poetiſch. Es liegt in der bedingten und beſchränkten Exiſtenz des Menſchengeſchlechts, daß dieſe Richtung des Geiſtes es jederzeit mit der baaren Wirklichkeit zu thun hat, während die

ihr entgegengesetzte sich mit freier schöpferischer Kraft ein eignes Reich der Phantasie gebaut hat; das wirkliche Leben ist von jeher ein überreicher Stoff für die Komik gewesen, und wenn die Poesie auch dabei sich oft erfundner Figuren von einer Gestalt, wie sie die Wirklichkeit nicht aufweist, bedient hat, so meint sie damit doch immer wirkliche Erscheinungen, Zustände, Menschen oder Menschenklassen; das Schlechte und Verkehrte wird nicht erfunden, sondern die Erfindung geht nur darauf hinaus es in seiner Wahrheit ans Licht zu bringen. Ein Hauptmittel der komischen Darstellung ist der Witz, den wir in seiner ächten Bedeutung als eine überraschende Aufdeckung des Verkehrten, eine blitzähnliche Beleuchtung des Schlechten und Thörichten durch ein darüber hinstreifendes Licht des Geistes zu fassen glauben. Am wirklich Heiligen, Erhabenen, Schönen haftet kein Witz; der Gegenstand des Witzes wird in gewissem Sinn immer durch ihn schlecht gemacht: aber eben so wenig kann der Witz dies Geschäft vollbringen, wenn er nicht sich selbst auf einem höhern, vollkommnern Standpunkt befindet, von dem aus er seine Geschosse schleudert. Selbst der gemeinste Witz der Menschen, der kleine Thorheiten und Irrungen des geselligen Lebens zu seinem Gegenstande macht, bedarf das Bewußtsein der wahren Lebensklugheit und gesellschaftlichen Feinheit zur Basis. Je versteckter eine Verkehrtheit ist, je mehr sie sich in den Schein des Rechten und Trefflichen hüllt, um desto komischer ist sie, wenn sie plötzlich durchschaut und aufgedeckt wird: eben weil dann mit dem Verkehrten das Wahre und Gute am schärfsten ins Licht tritt.

Wir brechen diese allgemeinen ästhetischen Betrachtungen ab, die nicht eigentlich in unserer Aufgabe liegen und hier nur den Zweck haben auf das Zusammengehörige und Entsprechende in der tragischen oder erhabnen und komischen Poesie aufmerksam zu machen. Suchen wir den geschichtlichen Boden

wieder zu gewinnen: ſo begegnen wir dem Komiſchen ſchon in der epiſchen Poeſie, theils in Verbindung mit dem heroiſchen Epos, wo es aber natürlich nur an gewiſſe Stellen paßt [1]), theils ſchon in abgeſonderter Ausbildung, wie im Margites. Die Lyrik, im weiteren Sinne des Worts, hat in den Jamben des Archilochos Meiſterwerke einer leidenſchaftlichen Verſpottung und Verhöhnung hervorgebracht, die in Form und Inhalt auf die dramatiſche Komödie den größten Einfluß ausgeübt haben. Aber erſt in dieſer dramatiſchen Komödie hat der Spott und Witz dieſe großartigen Formen, dieſe unbeſchränkte Freiheit, dieſen — wie man wohl ſagen darf — begeiſterten Schwung in der Darſtellung des Gemeinen und Verwerflichen erhalten, der jedem Freunde des Alterthums bei dem Namen des Ariſtophanes ſogleich gegenwärtig erſcheint. Der Attiſche Genius hatte in jener glücklichen Epoche, in welcher ſich noch die volle Kraft der nationalen Ideen, die Wärme edler Empfindungen mit jener klugen, feinen, tiefeindringenden Beobachtung des menſchlichen Lebens vereinigt, welche die Athener unter den Griechen fortwährend auszeichnete — hier die Form gefunden, in welcher er das Schlechte und Thörigte nicht bloß am einzelnen Individuum aufweiſen, ſondern in Maſſen zuſammengedrängt angreifen und überwinden und in die innern Werkſtätten der verkehrten Richtungen der Zeit verfolgen konnte.

---

[1]) Wie die Epiſode des Therſites und die ganze komiſche Scene mit dem betrügenden und betrogenen Agamemnon in die vorbereitende und ſpannende Partie der Ilias gehört. Die Odyſſee hat mehr Elemente des Satyrdrama's (wie im Polyphem), als der eigentlichen Komödie: das Satyriſche bringt rohe, ſinnliche, halbthieriſche Menſchlichkeit in Berührung mit dem Tragiſchen, ſie ſtellt nicht menſchliche Verkehrtheit, ſondern den Mangel eigentlicher Menſchlichkeit mit den erhabnen Geſtalten der Heroen zuſammen: während das Komiſche es mit den Schäden der civiliſirten Menſchheit zu thun hat. Von Heſiods komiſcher Ader ſ. oben Kap. 11. Vom Margites ebend.

Die Möglichkeit der Bildung dieſer großartigen Formen gab auch hier wieder der Bacchus-Cult. Durch ihn erhielt die Phantaſie jenen kühnen Schwung, durch den wir ſchon oben die Entſtehung des Drama's überhaupt erklärt haben. Je näher die Attiſche Komödie ihrem Urſprunge ſteht, je mehr hat ſie von der eigenthümlichen geiſtigen Trunkenheit, die ſich bei den Griechen in Allem kundthut, was ſich an den Dionyſos anſchließt, in Tanz, Geſang, Mimik und Bildnerei. Die Luſt und Ausgelaſſenheit der Bacchusfeſte gab allen Bewegungen der Komödie eine gewiſſe groteske Keckheit, etwas Grandioſes in ſeiner Art, wodurch auch das Gemeine in der Darſtellung in eine poetiſche Region hinaufgehoben wurde: zugleich gewährte dieſelbe Feſtluſt der Komödie eine entſchiedne Befreiung von den Geſetzen des Anſtandes und der ſittlichen Würde, die in jener Zeit ſonſt noch ſehr ſtreng aufrecht erhalten wurden. „Fern von dieſen Orgien," ruft Ariſtophanes, „wer nicht in die Bacchiſchen Myſterien des Stierverſchlingenden Kratinos eingeweiht worden" [1]: ſo nennt der große Komiker ſeinen Vorgänger, indem er ihn durch den Beinamen, den er ihm gibt, mit dem Bacchus ſelbſt vergleicht. Ein ſpäterer Schriftſteller [2] ſieht die ganze Komödie als ein Produkt der Trunkenheit, der Geiſtesbetäubung und der Ausgelaſſenheit der Dionyſiſchen Nachtfeier an; und wenn dabei auch der bittere und ſtrenge Ernſt verkannt wird, der ſo oft im Hintergrunde des kecken und zügelloſen Spaßes ſteht: ſo wird doch dadurch erklärt, wie die Komödie alle Schranken der gewöhnlichen Sitte

[1]) Fröſche V. 356.

[2]) Eunapius Vitae Sophist. Aedes. p. 32. ed. Boisson., der dadurch die Darſtellung des Sokrates in den Wolken erklärt. Während des Agons der Komödie ſelbſt wurde geſchmauſt und gezecht; auch den einziehenden und abziehenden Chören wurde Wein eingeſchenkt. Philochor. bei Athen. XI, p. 464 f.

und der geselligen Rücksichten vor sich niederwerfen konnte. Man dachte sich das Ganze wie einen tollen Schwank eines antiken Carnevals; war die Zeit der Ausgelassenheit und allgemeinen Trunkenheit vorbei, schüttelte man die Erinnerung von Allem, was man dort gesehen und erfahren, wieder von sich ab — wenn nicht eben ein tieferer Ernst des komischen Dichters im Herzen verständiger Zuhörer [1]) einen Stachel zurückgelassen hatte.

Natürlich war es eine andere Seite des vielgestaltigen Dionysos-Cultus, an welche sich die Komödie anschloß, als die welche der Tragödie den Ursprung gab. Die Tragödie, sahen wir, ging von den Lenäen aus, dem Bacchischen Winterfeste, welches ein schwärmerisches Mitempfinden mit den scheinbaren Leiden der Naturgottheit erweckte und nährte: die Komödie knüpft sich nach allgemeiner Ueberlieferung an die kleinen oder ländlichen Dionysien an (τὰ μικρὰ, τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια), das Schlußfest der Weinlese, an dem eine jauchzende Freude über den unerschöpflich strotzenden Reichthum der Natur sich in allem möglichen Muthwillen kundthat. Ein Haupttheil eines solchen Festes war der Komos oder das Trinkgelage, den man sich natürlich weit weniger geordnet und feierlich denken muß, als den Komos, an welchem Pindars Epikomien gesungen wurden (Kap. 15.), sondern sehr belebt und rauschend, aus wilden Zechern, lärmendem Gesang, trunkenem Tanze bunt gemischt. Nach Athenischen Urkunden, welche die Komödie an den ländlichen Dionysien unmittelbar mit dem Komos verbinden [2]), läßt sich nicht zweifeln, daß die Komödie

[1]) Der σοφοί, die den γελῶντες entgegengesetzt werden, Aristoph. Ekklesiaz. 1155.

[2]) S. die Anführungen Kap. 21. ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοί. So wird die Feier der großen oder städtischen Dionysien beschrieben: aber offenbar ist dies von den ländlichen Dionysien ausgegangen.

ihrem Namen nach ein Komos-Gesang war, wiewohl Andere schon im Alterthum ihn als Dorfgesang deuteten [1]), der Sache nach nicht übel, aber doch offenbar unrichtig.

Mit dem Bacchischen Komos, der sich von einem rauschenden Festmahl in ein schwärmendes Herumziehn auflöste, war seit alten Zeiten ein Gebrauch verbunden, der der Komödie zunächst ihre Entstehung gab. Das Symbol der Zeugungskraft der Natur wurde von diesem schwärmenden Zuge herumgetragen und dabei ein lustigbegeistertes Lied an den Gott, welchem diese Naturkraft inwohnt, den Bacchus selbst oder einen seiner Genossen oder Begleiter, abgesungen. Solche phallophorische oder ithyphallische Lieder waren in verschiedenen Gegenden von Griechenland in Gebrauch; die Alten geben allerlei Nachrichten von den bunten Gewändern, den Verhüllungen des Gesichts durch Masken oder dicke Blumenkränze, den Zügen und Gesängen dieser Komos-Sänger [2]). Den Attischen Gebrauch schildert Aristophanes in den Acharnern aufs anschaulichste; der ehrliche Dikäopolis feiert dort die ländlichen Dionysien bei allgemeinem Kriege allein in tiefem Frieden auf seinen Erbgütern; er hat mit seinen Knechten geopfert und rüstet nun den geheiligten Zug, indem er die Tochter als Kanephore das Körbchen tragen läßt, hinter ihr den Sklaven den Phallos erheben heißt, und — während die Frau vom Dache der Procession zusehen muß — selbst das Phallosliedlein anstimmt „O Phales, Bakchos Spielgesell, Zechbruder du, Nachtschwärmer

---

[1]) Von κώμη. Dadurch stützten nach Aristoteles Poetik c. 3. die Peloponnesier ihre Ansprüche auf die Erfindung der Komödie, weil bei ihnen Dörfer κῶμαι, in Attika δῆμοι hießen.

[2]) Athenäos XIV. p. 621. 622. und die Lexikographen Hesychios und Suidas in mehrern dahin einschlagenden Artikeln. Phallophoren, Ithyphallen, Autokabdaloi, iambistae sind verschiedene Gattungen dieser Possenreißer.

du" — mit jener sonderbaren Mischung von Ausgelassenheit und ernsthaft-frommem Wesen, wie sie nur in jenen Natur-Religionen des Alterthums möglich war.

Nun gehörte es aber wesentlich zu dem Ritus dieser Bacchusfeste, daß, wenn das Lied selbst gesungen war, das den Gott als den Anführer aller Lustigkeit begrüßte, der ausgelassene Muthwille der lustigen Schwarmgesellen dann ein Ziel an dem Ersten Besten suchte, der ihm entgegenkam, und die arglos zuschauende Menge mit einem möglichst reichen Strom von Witzen überschüttete, deren Keckheit das Fest selbst rechtfertigte. Wenn die Phallophoren in Sikyon in ihrem bunten Schmucke im Theater zusammengetreten waren und den Bacchus mit einem Liede begrüßt hatten, liefen sie auf die Zuschauer zu und verhöhnten, wen sie eben Lust hatten. Wie eng diese Verhöhnungen sich an das Bacchuslied anschlossen, wie sie wesentlich mit dazu gehörten, sieht man noch ganz deutlich bei dem Chor in Aristophanes Fröschen. Dieser Chor besteht nach der Fiktion des Dichters aus Eleusinischen Eingeweihten, welche den mystischen Dionysos-Iakchos als den Urheber der festlichen Lust und den Führer zu einem seligen Leben in der Unterwelt feiern. Aber dieser Iakchos ist ja als Dionysos zugleich der Gott der Komödie, und die Scherze, welche den Theilnehmern jener Weihen als Ausdruck ihrer Befreiung von allem Kummer des Lebens geziemten, gehörten auch zu den ländlichen Dionysien und hatten in der Komödie ihren höchsten, kühnsten Aufschwung genommen: dies berechtigt den Dichter den Chor der Mysten als eine bloße Maske für den komischen Chor zu behandeln und ihn Vieles reden und singen und im Allgemeinen so auftreten zu lassen, wie es nur dem komischen Chor zukommt [1]). Und so ist es auch ganz in der

[1]) Vgl. unten Kap. 28.

Weise der ursprünglichen, ältesten Komödie, daß der Chor, nachdem er wiederholt in schönen Liedern die Demeter und den Jakchos gefeiert — den Gott, der ihm vergönnt ungestraft zu tanzen und zu scherzen — unmittelbar darauf, ohne irgend einen nähern Anlaß, sich in Spott gegen ein beliebiges Individuum ausläßt: „Behagts, daß wir gemeinsam den Archedem verhöhnen," u. s. w.[1]).

Diese lyrische (von Archilochos Jamben dem Ursprung und der Form nach nicht so sehr verschiedne) Urkomödie mag in vielen Gegenden von Griechenland gesungen worden sein; so wie sie auch nach der Entwickelung der dramatischen Komödie sich noch an vielen Orten forterhielt[2]). In welchen Stufenfolgen sich daraus nun das dramatische Lustspiel entwickelte, können wir nur aus der Form dieses Dramas selbst, welches noch immer viel von seiner ursprünglichen Beschaffenheit behauptete, und allenfalls aus der Analogie der Tragödie, abnehmen: denn an bestimmten Ueberlieferungen und Nachrich-

---

[1]) Wenn Aristoteles Poet. 4 sagt, daß die Komödie ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικά ausgegangen sei: so wird dabei auch an diese improvisirten Späße gedacht, welche besonders der Vorsänger des Phallos-Liedes ausbringen mochte.

[2]) Die Existenz einer lyrischen Komödie und Tragödie, neben der dramatischen, ist in neuerer Zeit besonders aus den Böotischen Inschriften (Corpus Inscript. Graecor. n. 1584) geschlossen, aber von andern Seiten lebhaft bestritten worden. Lassen wir aber auch die Erklärung der Böotischen Urkunden hier ganz bei Seite: so geht schon aus Aristot. Poet. 4 (τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα) die Fortdauer der Lieder hervor, aus denen die dramatische Komödie erwuchs, so wie auch ἰθύφαλλοι in der Zeit der Redner in Athen auf der Orchestra getanzt wurden. Hyperides bei Harpokr. v. ἰθύφάλλοι. Dahin gehören entschieden auch die Komödien des Lindiers Antheas, nach Athenäus Ausdruck X. p. 445: Er dichtete Komödien und vieles Andere in der Weise von Gedichten, was er seinen Mitschwärmern, welche den Phallus mit ihm trugen, vorsang. Vgl. comment. de reliq. comoed. Attic. scripa. Th. Bergk. Lips. 1838, P. 272.

ten über dieſe Fortſchritte hatten die Alten ſelbſt bedeutenden Mangel. Ariſtoteles ſagt, daß die Komödie ſich im Anfange ſehr verborgen hielt, weil man ſie für keine ernſthafte und wichtige Sache nahm: auch habe der komiſche Dichter erſt ſpät ſeinen Chor durch den Archonten von Staatswegen erhalten; bis dahin ſeien die Chortänze der Komödie freiwillige geweſen[1]). Die Ikarier, die Bewohner eines Attiſchen Demos, der der Sage nach den Bacchus in dieſen Gegenden zuerſt aufgenommen hatte und ohne Zweifel ſeine ländlichen Dionyſien mit beſonderem Eifer beging, rühmten ſich die Komödie erfunden zu haben; Suſarion ſollte hier zuerſt mit einem Chor aus Ikariern, die ſich ihre Geſichter mit Hefen beſchmiert (daher der Name der Hefenſänger oder Trygoden) um den Kampfpreis eines Korbs Feigen und eines Kruges Wein gekämpft haben. Sehr beachtenswerth iſt die Nachricht, daß dieſer Suſarion eigentlich kein Attiker, ſondern ein Megarer aus Tripodiskos geweſen ſei[2]); ſie wird durch allerlei Ueberlieferungen und Winke der Alten beſtätigt, aus denen man abnehmen kann, daß den Doriern von Megara eine beſondere Lach- und Spottluſt inwohnte, welche allerlei Schimpf- und Poſſenſpiele, voll jovialer Luſtigkeit und derber Späße, hervorbrachte. Nimmt man dazu, daß auch der berühmte Sicilische Komiker Epicharm früher in Megara in Sicilien, einer Niederlaſſung der Megarer an den Gränzen Attikas, als in Syrakus wohnte und dieſe Siciliſchen Megarer ſich nach Ariſtoteles die Erfindung der Komödie eben ſo gut aneigneten, wie die Nachbarn Attikas: ſo muß man wohl glauben, daß in dieſem Doriſchen Völklein ganz beſondere Witzfunken lagen, welche in die empfänglichen Gemüther anderer Doriſchen ſo wie der

[1]) Poetik 5. Vgl. oben Kap. 23.
[2]) Dorier B. 2, S. 350.

Attiſchen Volksmaſſe geworfen das komiſche Talent zu raſcher Entwickelung brachten.

Jedoch ſteht in Attika dieſer Suſarion, der ſchon in Solons Zeit, um Olymp. 50, bedeutend früher als Theſpis, geblüht haben ſoll [1]), ſehr iſolirt da; es vergeht lange Zeit, ehe man von einer weitern Ausbildung der Komödie durch namhafte Dichter hört. Man wird ſich darüber auch nicht verwundern, ſobald man ſich erinnert, daß die langdauernde Tyrannenherrſchaft des Peiſiſtratos und ſeiner Söhne dazwiſchen liegt, die es um ihrer Sicherheit und ihres Anſehns willen ſchwerlich dulden konnten, daß der komiſche Chor, wenn auch immer unter der Maske der Bacchiſchen Trunkenheit und Tollheit, ſie vor der geſammten Bürgerſchaft Athens verhöhnte; die Komödie im Sinne der damaligen Athener konnte nur von republikaniſcher Freiheit und Gleichheit großgezogen werden. Daher blieb ſo lange die Komödie ein obſcures Spiel ausgelaſſener Landleute, wofür kein Archon ſorgte, wozu ſich kein beſtimmter Verfaſſer bekannte: wiewohl ſie gerade in dieſer beſcheidenen Dunkelheit raſche Fortſchritte machte und ihre dramatiſche Form vollſtändig entwickelte. Die namhaften Dichter der Komödie empfingen ſie daher in einer beſtimmten Form [2]). Dieſe Dichter waren Chionides, den Ariſtoteles als den erſten Attiſchen Komödien-Dichter anerkennt (wobei er den Myllos und einige andere Komiker, die keine ſchriftlichen Werke hinterließen, unberückſichtigt läßt), und von dem eine andere glaubwürdige Nachricht berichtet, daß er acht Jahre vor dem Perſerkriege (Ol. 73, 1, v. Chr. 488), Stücke aufzuführen angefangen habe [3]). An ihn reiht ſich Magnes, auch

[1]) **Marmor Parium Ep. 39.**

[2]) Ariſtot. Poet. 5. *ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.*

[3]) Suidas v. *Χιωνίδης.* Dann muß freilich Ariſtoteles Poet. 3.

aus jenem vom Bacchus geliebten Demos Ikaria gebürtig, der das Athenische Volk lange Zeit mit seinen heitern und mannigfachen Erfindungen ergötzte. Demselben Zeitalter der Komödie gehört Ekphantides an, der dem Megarischen Possenspiel noch so nahestand, daß er es ausdrücklich in einem seiner Stücke bemerkte: „er führe nicht den Gesang der Megarischen Komödie auf; er habe sich geschämt sein Drama Megarisch zu machen“ [1]).

Der zweiten Periode der Komödie gehören Dichter an, welche in der letzten Zeit vor dem Peloponnesischen Kriege und während desselben blühten. Kratinos starb Ol. 89, 2, v. Chr. 423, in sehr hohem Alter; er scheint nicht viel jünger als Aeschylus gewesen zu sein, dessen Stelle er ungefähr unter den komischen Dichtern behauptet; doch treffen alle Nachrichten über seine dramatischen Dichtungen in seine spätere Lebenszeit und man kann nur so viel von ihm sagen, daß er in seinen Komödien sich nicht scheute den Perikles auf dem Gipfel seines Ansehns und seiner Macht anzugreifen [2]). Krates erhob sich vom Schauspieler in Kratinos Stücken zu einem angesehnen Dichter: eine Laufbahn, die mehrere Komiker im Alterthum gemacht haben. Auch Telekleides und Hermippos gehören zu den Komikern der Perikleischen Zeit. Eupolis begann erst nach dem Anfang des Peloponnesischen Krieges, Olymp. 87, 3.

(oder ein späterer Interpolator, nach Fr. Ritter) im Irrthum sein, der den Chionides viel später als Epicharm setzt.

[1]) *Μεγαρικῆς*
κωμῳδίας ᾄσομ' οὐ δίειμ'· ἠσχυνόμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν,
nach der gewiß richtigen Anordnung dieses Fragments (bei Aspasios zu Aristot. Nikom. Ethik IV, 2) von Meineke **Historia critica comicorum Graecorum p. 22.**

[2]) Wie die Fragmente zeigen, die sich auf die langen Mauern und das Odeion beziehen.

(v. Chr. 429) Komödien aufzuführen; seine Laufbahn schließt gegen Ende des Peloponnesischen Krieges. Aristophanes trat Ol. 88, 1, v. Chr. 427, unter fremden Namen, Ol. 88, 4, 424, zuerst unter seinem eignen auf; er dichtete bis Ol. 97, 4, v. Chr. 388. Von den Zeitgenossen dieser großen Komiker sind noch Phrynichos (von Ol. 87, 3, 429 an), Platon (von Ol. 88, 1, v. Chr. 427 bis 97, 1, 391 oder noch länger), Pherekrates (auch im Peloponnesischen Kriege blühend), Ameipsias — ein nicht unglücklicher Rival des Aristophanes — Leukon, der auch mehreremal mit Aristophanes wettkämpfte, auszuzeichnen; Diokles, Philyllios, Sannyrion, Strattis, Theopompos, welche am Ende des Peloponnesischen Krieges und nach demselben blühen, machen schon den Uebergang zu der mittleren Komödie der Athener [1]).

Wir lassen es vorläufig bei dieser kurzen chronologischen Uebersicht der Komiker der Zeit bewenden, da eine Charakteristik dieser Dichter — worauf es uns ankommt — theils ganz unmöglich, theils erst nach einer genaueren Bekanntschaft mit Aristophanes, mit Rücksicht auf die Schöpfungen dieses Dichters, entworfen werden kann. Wir werden daher erst nach der Betrachtung der Aristophanischen Komik einen vergleichenden Blick auf einige Stücke des Kratinos, Eupolis und einiger andern werfen, aber wollen gleich hier bevorworten, daß es ungleich schwerer ist sich von einer verlornen Komödie nach dem Titel und einigen Bruchstücken eine Vorstellung zu machen, als

---

[1]) Nach den Forschungen Meineke's, Hist. crit. com. Graecorum. Kallias, der vor Strattis lebte, war ebenfalls Komiker; seine γραμματικὴ τραγῳδία auf keinen Fall eine ernsthafte Tragödie, sondern ein Scherz, dessen Absicht und Veranlassung indeß nicht leicht zu durchschauen ist. Daß Sophokles und Euripides diese γραμματικὴ τραγῳδία in irgend einem Stücke nachgeahmt hätten, können alle Grammatiker nur zum Spaße behauptet haben.

in gleichem Falle von einer Tragödie. Hier ist der mythische Boden als etwas Festes gegeben, nach dessen Beschaffenheit sich das herzustellende Bauwerk richten mußte; die Komödie aber verknüpft mit so genialen Sprüngen das scheinbar Entlegenste und Verschiedenste, daß man ihr nach einigen wenigen zufällig erhaltenen Spuren unmöglich diese Sprünge nachthun kann.

Ehe wir uns aber zu Aristophanes Schöpfungen wenden, müssen wir uns mit der Komödie auf dieselbe Weise bekannt machen, wie oben bei der Tragödie, daß uns die technischen Formen, in welche der Dichter seine Ideen und Phantasieen zu gießen hatte, deutlich und bestimmt vor Augen stehn. Diese Formen sind zum Theil dieselben wie beim tragischen Drama, beiden gemeinsam, wie das Lokal mit seiner stehenden Einrichtung beiden gemeinsam war; zum Theil gehören sie der Komödie eigenthümlich an und hängen mit Ursprung und Entwickelung der Komödie eng zusammen.

Gemeinsam ist, um vom Lokal anzufangen, die Form der Bühne und Orchestra, so wie im Ganzen auch ihre Bedeutung. Die Bühne (Proskenion) ist auch hier kein Inneres eines Hauses, sondern ein offner freier Raum, in dessen Hintergrund, an der Wand der Skene, man öffentliche und Privatgebäude erblickt. Ja es schien den Alten so unmöglich die Bühne als Zimmer eines Hauses anzusehn, daß selbst auch die neuere Komödie, so wenig sie es mit dem eigentlichen öffentlichen Leben zu thun hat, doch die Scenen des Privatlebens, die sie darstellt, für den Behuf der Darstellung (wie oben schon Kap. 22 bemerkt wurde), öffentlich machen muß; sie sucht es möglichst natürlich einzurichten, um alle Gespräche und Begegnungen auf die Straße und an die Hausthüren zu ziehen. Der alten Komödie machte dies, bei ihrem großentheils politischen Inhalt, weit weniger Schwierigkeit; wo

nothwendig ein innres Zimmer dargeſtellt werden muß, dient auch hier die Vorrichtung des Ekkyklema zur Aushilfe.

Gemeinſam iſt die beſtimmte Zahl der Schauſpieler, von denen alle Rollen gegeben werden mußten. Kratinos ſoll ſie — nach einer freilich nicht ganz zuverläßigen Nachricht [1]) — auf drei gebracht haben, und unter drei laſſen ſich die Scenen in den meiſten Stücken des Ariſtophanes vertheilen, wie bei Sophokles und Euripides. Nur iſt in der Komödie der Rollenwechſel, bei der Menge von Nebenperſonen, viel häufiger und mannigfaltiger. So müſſen in den Acharnern, während der erſte Schauſpieler den Dikäopolis agirt, der zweite und dritte jetzt den Herold und Amphitheos, dann wieder den Geſandten und Pſeudartabas, ſpäter die Frau und Tochter, den Euripides und Kephiſophon, weiterhin den Megarer und Sykophanten und den Böoten und Nikarchos übernehmen [2]). Doch ſcheint Ariſtophanes in andern Stücken (wie Sophokles im Oedip auf Kolonos) auch einen vierten Schauſpieler zugezogen zu haben; die Weſpen ließen ſich doch ſchwerlich anders als von vier Schauſpielern aufführen [3]).

Gemeinſam war der Komödie mit der Tragödie der Gebrauch der Masken und eines bunten, ſehr in die Augen fallenden Koſtüms: aber ſehr verſchieden die Form der einen und der andern. Nach Ariſtophanes Andeutungen zu ſchließen (denn an beſtimmten Nachrichten mangelt es ſehr) müſſen ſeine komiſchen Schauſpieler weniger Aehnlichkeit gehabt haben mit den

---

[1]) Des Anonymus de comoedia p. XXXII. Vgl. Ariſtot. Poetik 5.

[2]) Die Töchterchen, die als Schweinchen verkauft werden, ſind wohl Puppen; ihr *Kot-Kot* und was ſie ſonſt an Tönen von ſich geben wird als Paraſkenion hinter der Bühne geſprochen worden ſein.

[3]) In den Weſpen ſind Philokleon, Bdelykleon und die beiden Sklaven, Xanthias und Soſias, öfter zuſammen auf der Bühne als ſprechende Perſonen.

sonen ein und singt einziehend die Parodos, welche indeß nirgends die Ausdehnung und kunstreiche Form hat, wie in vielen Tragödien. Noch weniger bedeutend sind die Stasima, welche der Chor zum Abschluß von Scenen bei Personenveränderungen singt; sie dienen den einzelnen Scenen nur zu einer Begränzung und Abrundung, ohne eine solche Sammlung der Gedanken und innre Beruhigung zu bezwecken wie die Stasima der Tragödie. Was dieser Art von Chorliedern abgeht, ersetzt die Komödie auf eine ihr eigenthümliche Weise durch die Parabasis.

Die Parabasis, die einen Aufzug des Chors mitten in der Komödie bildete, ist offenbar aus jenen phallischen Zügen hervorgegangen, von denen das ganze Spiel seinen Ursprung genommen; sie ist der kunstreich entwickelte Urbestandtheil der Komödie. Der Chor, der bis dahin seine Stellung zwischen der Thymele und Bühne gehabt und mit dem Gesicht gegen die Bühne gestanden hat, macht eine Schwenkung und zieht in Gliedern am Theatron im engern Sinn, den Plätzen der Zuschauer, hin. Dies ist die eigentliche Parabasis, welche in der Regel aus anapästischen Tetrametern, mitunter aber auch aus andern langen Versen, besteht und mit einem kurzen Eröffnungsliedchen (in anapästischen oder trochäischen Versen), das man Kommation nennt, beginnt und mit einem sehr lang ausgedehnten anapästischen System schließt, das von seiner athemerschöpfenden Länge Pnigos (auch Makron) heißt. In dieser Parabasis läßt der Dichter den Chor von seinen eignen poetischen Angelegenheiten, der Absicht seiner Produktionen, den Verdiensten, die er sich um den Staat erworben, seinem Verhältniß zu seinen Nebenbuhlern u. dgl. reden. Hierauf folgt (wenn die Parabase im weitern Sinne des Worts vollständig ist) ein zweites Stück, welches eigentlich die Hauptsache ausmacht und wozu die Anapästen bloß den Aufmarsch bilden.

Der Chor ſingt nämlich ein lyriſches Gedicht, meiſt ein Loblied auf irgend einen Gott, und trägt dann in trochäiſchen Verſen (deren in der Regel ſechszehn ſind) irgend eine ſcherzhafte Beſchwerde, einen Vorwurf gegen die Stadt, einen witzigen Ausfall auf das Volk — in engerem oder entfernterem Bezuge zum Thema des ganzen Stücks — vor; was das Epirrhema oder Hinzugeſprochene heißt. Beide Stücke, die lyriſche Strophe ſo wie dies Epirrhema, werden auf antiſtrophiſche Weiſe wiederholt. Offenbar iſt das lyriſche Stück, mit ſeiner Antiſtrophe, aus dem alten Phallikon Melos entſtanden und das Epirrhema mit dem Antepirrhema aus den Späßen hervorgegangen, die der ſchwärmende Chor gegen den Erſten Beſten ausſtieß. Nun war es natürlich, als die Parabaſe in den Mittelpunkt der ganzen Komödie trat, daß ſtatt dieſer Spöttereien gegen Einzelne ein bedeutenderer, für die ganze Stadt intereſſanter Gedanke hier ſeinen Platz fand, während die Spöttereien gegen Einzelne, ganz der urſprünglichen Natur der Komödie gemäß, ohne irgend eine Rückſicht auf den Zuſammenhang des Stücks, dem Chor noch immer an jeder Stelle in den Mund gelegt werden konnten [1]).

Die Parabaſe kann natürlich, da ſie die Handlung des komiſchen Drama's ganz unterbricht, nur bei einer Hauptpauſe eintreten; wir finden, daß Ariſtophanes ſie gern da anbringt, wo die Handlung nach allerlei Hemmungen und Verzögerungen ſo weit gediehen iſt, daß nun die Hauptaktion eintreten und die Entſcheidung erfolgen muß, ob das gewünſchte Ziel er-

[1]) Solche Partieen ſind in den Acharnern V. 1143—1174, in den Weſpen 1265—1291, in den Vögeln 1470—1493, 1553—1565, 1694—1705. Man muß zwiſchen dieſen Verſen und dem übrigen Stücke ſich nicht bemühen einen Zuſammenhang zu ſuchen: es iſt in der That keiner vorhanden. Irgend ein kleiner Anſtoß der Erinnerung genügt, um einen ſolchen Ausfall zu motiviren.

reicht ſei. Bei der großen Freiheit indeß, die ſich die Komödie mit allen dieſen Formen nimmt, kann ſie auch die Parabaſis in zwei Stücke theilen und den anapäſtiſchen Aufmarſch des Chors von dem Haupttheil trennen [1]), ſie kann auch eine zweite Parabaſe (jedoch ohne den anapäſtiſchen Marſch) auf die erſte folgen laſſen, um einen zweiten Wendepunkt der Handlung damit zu bezeichnen [2]). Endlich kann auch die Parabaſe ganz fehlen, wie Ariſtophanes in ſeiner Lyſiſtrata, in der ein doppelter Chor von Frauen und Greiſen ſo viele eigenthümlich und ſinnreich erfundene Lieder ſingt, jene Anrede an das Publikum völlig weggelaſſen hat [3]).

Die Tanzweiſe des komiſchen Chors wird dadurch hinlänglich bezeichnet, daß es der Kordax war, d. h. eine Gattung von Tänzen, die kein Athener nüchtern und unmaskirt tanzen durfte, ohne ſich in den Ruf der größten Frechheit und Unverſchämtheit zu bringen [4]). Darum rühmt ſich auch Ariſtophanes in ſeinen Wolken, die bei allen burlesken Scenen, welche ſie darbieten, doch eine edlere Komik anſtreben als die andern Stücke, daß er hier keinen Kordax tanzen laſſe und gewiſſe Unanſtändigkeiten des Koſtüms weggelaſſen habe [5]). Man ſieht

---

[1]) So im Frieden und in den Fröſchen, wo die erſte Hälfte der Parabaſis mit der Parodos und dem Jakchosliede (wovon oben die Rede war) verſchmolzen iſt. Weil in den Fröſchen Jakchos ſchon in dieſem erſten Stücke geprieſen iſt, ſo enthalten die lyriſchen Strophen des zweiten Stücks (V. 675 ff.) keine Anrufungen von Göttern und was dem ähnlich, ſondern ſind mit Spöttereien auf Kleophon und Kleigenes, die Demagogen, angefüllt. Dieſelbe Abweichung finden wir aus demſelben Grunde in der zweiten Parabaſe der Ritter.

[2]) Wie in den Rittern.

[3]) In den Ekkleſiazuſen und dem Plutos fehlt die Parabaſe aus Gründen, die Kap. 28 anzugeben ſind.

[4]) Theophraſt. Charakt. 6. vgl. Caſaubonus.

[5]) Ariſtoph. Wolken 537 ff.

aus Allem, daß die Komödie in ihrer äußern Erscheinung ganz den Charakter einer Farce hatte, in welcher das freche Hervortreten der sinnlichen, ja der bestialischen Natur des Menschen nicht bloß erlaubt, nein Gesetz und Regel war. Um so erstaunenswürdiger ist der hohe Geist, die sittliche Würde, welche die großen Komiker diesem tollen Spiele einzuhauchen wußten, ohne doch seinen Grundcharakter dadurch aufzuheben. Ja, wenn man mit dieser alten Komödie die spätere Gestaltung der mittlern und der uns genauer bekannten neuern vergleicht, die bei einer viel anständigeren Außenseite doch eine weit laxere Moral predigt und dabei auch an entsprechende Erscheinungen der neuern Literatur denkt, sollte man fast glauben, daß jene derbe, nichts verhüllende und in der Darstellung des Gemeinen selbst gemeine und bestialische Komik einem Zeitalter, das es mit Sitte und Religion redlich meint, angemessener sei und besser fromme, als die sogenannte feinere, Alles bemäntelnde und überall nur die Lächerlichkeit, aber nirgends die Abscheulichkeit des Schlechten nachweisende Komik [1]).

Um aber auf den Kordax zurückzugehn und daran eine Bemerkung über den rhythmischen Bau der Komödie zu knüpfen: so erfährt man gelegentlich, daß auch das trochäische Metrum Kordax genannt wurde [2]), ohne Zweifel weil bei diesen Kordax-Tänzen in der Regel Lieder in trochäischen Versen gesungen wurden. Das trochäische Metrum, welches neben dem iambischen von den alten Iambographen ausgebildet worden war, hatte etwas lebhaft Bewegtes, dem indeß das Kräftige, Vordringende des Iambos mangelt. Es eignete sich ganz be-

[1]) Daß Plutarch in seiner im Auszug erhaltenen Vergleichung des Aristophanes und Menander gerade das entgegengesetzte Urtheil fällt, zeigt nur, wie sehr oft die spätern Alten den Kern über der Form übersahen.

[2]) Aristoteles bei Quintilian IX, 4. Cicero Orat. 17.

ſonders zu muntern Tänzen [1]); ſelbſt trochäiſche Tetrameter, die doch nicht eigentlich lyriſche Versmaße waren, luden zu tanzartigen Bewegungen ein [2]). Der Rhythmenbau der Komödie iſt offenbar größtentheils auf die alte iambiſche Poeſie gebaut und nur auf eine ähnliche Weiſe ausgedehnt und vergrößert, wie der der Aeoliſchen und Doriſchen Lyriker in der Tragödie, namentlich durch die Verlängerung von Verſen zu ſogenannten Syſtemen durch mehrfache Wiederholung deſſelben Rhythmus. Beſonders kommen die ſogenannten Aſynarteten — d. h. lockere Verbindungen verſchiedenartiger Rhythmen, namentlich daktyliſcher und trochäiſcher, die angeſehen werden können als einen Vers bildend, aber auch als verſchiedene Verſe — nur der iambiſchen und der komiſchen Poeſie zu; und die Komödie ſetzt hier mit manchen neuen Erfindungen doch nur das Werk des Archilochos fort [3]).

Daß die herrſchende Form des Dialogs dieſelbe ſein konnte in der Tragödie und Komödie, der iambiſche Trimeter nämlich, darf ungeachtet des entgegengeſetzten Charakters dieſer Gattungen nicht Wunder nehmen, wenn man bedenkt, daß dies gemeinſame Organ der dramatiſchen Rede der mannigfachſten Behandlung fähig war und von den Komikern auf die ihren Zwecken angemeſſenſte Art geſtaltet wurde. Die Vermeidung von Spondeen, die Häufung von Kürzen und die Mannigfaltigkeit von Cäſuren gibt dem Verſe der Komödie eine außerordentliche Munterkeit und Beweglichkeit; und die Ein-

---

[1]) Kap. 11. 22. [2]) Ariſtoph. Frieden 324 ff.

[3]) Der Kürze wegen verweiſen wir nur auf Hephäſtion Kap. 15, p. 83 ff. Gaiſf., und Terentianus v. 2243:

Aristophanis ingens micat sollertia,
Qui saepe metris multiformibus novis
Archilochos arte est aemulatus musica.

Vgl. oben Kap. 8.

mischung des Anapäst in alle Füße, mit Ausnahme des letzten, welche eigentlich der Grundform des Trimeter widerstreitet, beweist, daß eine flüchtige, mundfertige Recitation Längen und Kürzen hier mit weit größerer Freiheit behandelte als die tragische Schauspielkunst. Auch bedient sich die Komödie neben dem Trimeter, zur Unterscheidung verschiedener Stile oder Tonarten der Rede, einer größeren Mannigfaltigkeit von Versmaßen, die man sich alle auch durch eine verschiedene Art von Gesticulation und Declamation unterschieden denken muß, wie der leichte tänzerliche trochäische Tetrameter, der leidenschaftliche iambische Tetrameter und der in komischem Pathos daherstolzirende anapästische Tetrameter, den schon Aristorenos der Selinusier, ein alter Sicilischer Komiker vor Epicharm, gebraucht hatte.

In allen diesen Dingen ist die Komödie nicht minder erfindungsreich und feinsinnig zugleich als die Tragödie. Aristophanes weiß durch seine Rhythmen bald den Ton schäkernden Muthwillens, bald aber auch den der feierlichsten Würde anzuschlagen; er weiß oft im Scherze seinen Versen und Worten einen so prachtvollen Klang zu geben, daß man bedauern möchte, daß er es nicht im Ernste gethan. Immer fühlen wir dabei den schönsten Einklang zwischen Form und Inhalt, zwischen dem Ton der Rede und dem Charakter der Personen, wie z. B. die alten Hitzköpfe, die Acharner, ihre derbe Kraft und ungestüme Heftigkeit sehr gut in den Kretischen Versmaßen ausdrücken, die in den Chorgesängen des Stücks vorherrschen.

Wer könnte aber nun auch noch mit wenigen Worten das eigenthümliche Organ schildern, das die alte Athenische Komödie sich aus der Sprache geschaffen? Zum Grunde liegt dabei im Ganzen die gewöhnliche Umgangssprache der Athener, der Attische Dialekt wie er eben gäng und gäbe war; die Komödie drückt diesen nicht bloß reiner aus als irgend eine andere Art

der Poeſie, ſondern ſelbſt als die ächte Attiſche Proſa [1]), aber dieſe alltägliche Umgangsſprache iſt ein außerordentlich biegſames und reiches Organ, das nicht bloß in ſich ſelbſt eine Fülle der kräftigſten, anſchaulichſten, prägnanteſten, graciöſeſten Ausdrucksweiſen trägt, ſondern ſich auch den verſchiedenen durch die Literatur ausgebildeten Sprach- und Stilgattungen, dem epiſchen, lyriſchen, tragiſchen, mit Leichtigkeit anſchließen und ſich eine eigenthümliche Färbung dadurch verſchaffen kann [2]). Am meiſten komiſcher Reiz wächſt ihr unſtreitig durch das parodiſche Verhältniß zur Tragödie zu; hier genügte oft ein Wort, eine etwas veränderte Form, mit dem eignen tragiſchen Accent ausgeſprochen, um an eine pathetiſche Scene der Tragödie zu erinnern und einen lächerlichen Kontraſt zu gewähren.

---

[1]) Wir erinnern hier nur an das eine, daß die Conſonanten-Verbindungen, die die Attiſche Mundart von ihrem Mutter-Dialekt, dem Joniſchen, unterſcheiden, ττ für σσ, und ζζ für ρσ, bei Ariſtophanes und auch ſchon in Kratinos Fragmenten überall vorkommen, aber dagegen bei Thucydides eben ſo wenig gefunden werden, wie bei den Tragikern: obwohl ſchon Perikles dieſe nicht-joniſchen Formen auf der Rednerbühne gebraucht haben ſoll. Euſtathios zur Ilias X, 385. p. 813. Auch ſonſt hat Thucydides Proſa weit mehr epiſche und joniſche Gravität und Salbung als Ariſtophanes Poeſie — bis in die einzelnen Ausdrücke und Formen herab.

[2]) Plutarch bemerkt ſehr richtig (Aristoph. et Menandri comp. 1.), daß Ariſtophanes Diction alle Stilarten enthalte, vom Tragiſchen und Pathetiſchen (ὄγκος) bis zur gemeinen Poſſenreißerei (σκαρριολογία καὶ φλυαρία), aber er behauptet mit Unrecht, daß Ariſtophanes dieſe Redeweiſen ſeinen Perſonen nach bloßer Willkühr aufs Ungefähr zutheile.

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Aristophanes.

Aristophanes, Philippos Sohn, wurde zu Athen gegen Olymp. 82, v. Chr. 452, geboren [1]). Von seinen Lebensumständen würden wir mehr wissen, wenn sich die Werke seiner Rivalen erhalten hätten, in denen natürlich eben soviel auf ihn geschmäht wurde, als er gegen Kratinos und Eupolis zu sagen hat. So können wir nur dies behaupten, daß er als Kleruch oder Kolonist von Aegina mit andern Attischen Bürgern nach dieser ihren alten Einwohnern geraubten Insel mit seiner Familie hinüberging und dort ein Landgut in Besitz bekam [2]) (Ol. 87, 3, 430.)

Aristophanes Leben war so frühzeitig der komischen Poesie gewidmet, daß man den innern Drang seines Geistes darin nicht verkennen kann. Er trat so jung mit Komödien auf, daß er — wenn nicht durch Gesetze, doch durch die herrschende Sitte — abgehalten wurde seine Stücke unter seinem eignen Namen aufführen zu lassen. Nun muß man bemerken, daß in Athen

---

[1]) Es ist offenbar übertrieben, wenn der Schol. zu den Fröschen 504 den Aristophanes bei seinem ersten dramatischen Auftreten σχεδὸν μειρακίσκος, d. h. etwa 18 Jahr alt, nennt. Dann würde Aristophanes rechte Blüthezeit schon in den Anfang seiner zwanziger treffen und sein letztes Auftreten in sein 58tes Jahr. In Aristophanes Stücken finden sich selbst Hindeutungen auf ein höheres Alter, und wir nehmen daher an, daß er bei seinem ersten Auftreten als Komiker (427 v. Chr.) mindestens 25 Jahr alt war.

[2]) S. Aristoph. Acharn. 652. V. Aristophan. p. 14. Küster und Theagenes bei den Schol. zu Platons Apol. p. 93, 8. (331 Bekk.) Aristophanes Acharner sind freilich von Kallistratos aufgeführt: aber die obige Stelle bezog das Publikum doch gewiß auf den ihm bereits wohlbekannten Dichter.

der Staat wenig darnach fragte (wie dies auch kein Gegenstand officieller Nachfrage war), wer ein Drama eigentlich verfertigt habe: sondern der Magistrat, welcher einem der Dionysischen Feste vorstand, an denen das Volk mit neuen Dramen unterhalten zu werden pflegte [1]), gab dem Chormeister, welcher sich erbot den Chor und die Schauspieler für ein neues Drama einzuüben, diese Befugniß, wenn er eben das erforderliche Vertrauen zu ihm hatte. Auch die komischen Dichter waren, wie die tragischen, ihrem eigentlichen Geschäft nach Chormeister, Chorodidaskalen, oder wie sie sich specieller nannten, Komododidaskalen; und in allen officiellen Dingen, bei der Bezahlung und Preisertheilung, fragte der Staat nur, wer den Chor unterwiesen und damit zugleich das neue Stück zur Aufführung gebracht habe. Zugleich hatte sich bei den Komikern die Sitte, welche bei den tragischen Dichtern mit Sophokles abkam, länger erhalten, daß der Dichter und Chormeister zugleich als der erste Schauspieler (Protagonist) in seinem Stücke auftrat. Hiernach wird man verstehn, was Aristophanes in der Parabase der Wolken sagt, daß seine Muse ihre ersten Kinder ausgesetzt habe—weil sie als Jungfrau sich zu der Geburt nicht habe bekennen dürfen — und eine andre junge Frau sie als die ihrigen angenommen habe, das Publikum aber (das den wahren Urheber doch bald erkennen mußte) habe sie edelmüthig auferzogen und gebildet [2]). Aristophanes gab nämlich seine ersten Stücke, so wie auch noch manche von den spätern, einem von zwei befreundeten Chormeistern, die zugleich Dichter und Schau-

[1]) An den großen Dionysien der erste Archont (ὁ ἄρχων vorzugsweise); an den Lenäen der Basileus. Vgl. Kap. 23.

[2]) Vgl. Ritter 513, wo er sagt, daß Viele sich wunderten, daß er nicht lange schon χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν. In der Parabase der Wespen vergleicht er sich mit einem Bauchredner, der in jener Zeit durch Andre gesprochen habe.

spieler waren, Philonides und Kallistratus, zur Aufführung. Die Alten berichten, daß er dabei den Unterschied gemacht dem Kallistratos die politischen, dem Philonides die auf das Privatleben bezüglichen Dramen zu übergeben [1]). Diese verlangten dann vom Archonten den Chor, brachten das Stück auf die Bühne, erlangten im glücklichen Fall — wovon die Didaskalieen mehrere Beispiele geben — den Siegspreis: Alles, als ob sie die wirklichen Verfasser wären — wiewohl das kunstverständige Publikum sich darüber doch nicht täuschen konnte, ob das neuauftauchende Genie des Aristophanes oder der ihnen wohlbekannte Kallistratos der wirkliche Urheber des Stücks war.

Von dem ersten Stücke, welches Ol. 88, 1, v. Chr. 427, gegeben wurde und die Daitaleis hieß, wußten die Alten selbst nicht, ob Philonides oder Kallistratos es auf die Bühne gebracht habe [2]). Die „Schmauser", welche in diesem Stücke den Chor bildeten, wurden als eine Tischgesellschaft gedacht, die in einem Heiligthum des Herakles, dessen Kult öfter mit Essen und Trinken begangen wurde [3]), geschmaust hatte und nun einem Wettkampfe zuschaute, welchen die alte mäßige, bescheidne und die moderne, frivole und maulfertige Erziehung in der Person zweier Jünglinge, des Tugendlichen (σώφρων) und Lüderlichen (κατακύγων), mit einander bestanden. Der Bruder Lüderlich wird in einem Gespräch mit seinem alten Vater als ein Verächter des Homer, dagegen als ein feiner Kenner aller Rechtsausdrücke — natürlich um sie zu rabu-

[1]) So der Anonymus de Comoedia bei Kuster. Die Vita Aristophanis hat freilich das Gegentheil, aber aus barem Irrthum, wie die einzelnen Beispiele zeigen.

[2]) Schol. Wolken. 531.

[3]) Dorier Bd. II. Kap. 12. §. 10.

liſtiſchen Kniffen zu gebrauchen —, als ein eifriger Anhänger des Sophiſten Thraſymachos und des Anführers der frivolen Jugend, Alkibiades, geſchildert[1]). Was Ariſtophanes hier verſucht, hat er hernach in reiferen Jahren in den Wolken ausgeführt.

Ariſtophanes zweites Stück, zu welchem Kalliſtratos ſich als Chormeiſter nannte, Ol. 88, 2, 426 v. Chr., aufgeführt, waren die Babylonier. Durch dies Stück nahm Ariſtophanes zuerſt die kühne Stellung ein das Volk ſelbſt in ſeiner öffentlichen Thätigkeit mit ſeinen Maßregeln über das Gemeinwohl zum Gegenſtand ſeiner Komödie zu machen. Er rühmt ſich in der Parabaſe der Acharner ſelbſt durch dies Stück den Betrug aufgedeckt zu haben, den die Athener ſich von Ausländern, namentlich von fremden Geſandten, ſpielen ließen, indem ſie ihren Schmeicheleien und Vorſpiegelungen ein allzugeneigtes Gehör ſchenkten. Auch habe er gezeigt, auf welche Weiſe die demokratiſchen Verfaſſungen von den Demagogen verwaltet würden und dadurch ſich bei den Bundesgenoſſen und, wie er mit luſtiger Rodomontade hinzufügt, beim Großkönig ſelbſt in gewaltiges Anſehen geſetzt. Damit hängt der Name des Stücks deutlich zuſammen; wir errathen aus den Angaben alter Grammatiker[2]), daß die Babylonier, welche den Chor

[1]) In dem wichtigen Fragment aus Galen Ἱπποκράτους γλῶσσαι, Prooem., das in neuerer Zeit von ſeinen Entſtellungen gereinigt iſt. S. Dindorf Aristoph. fragmenta, Ductal. 1.

[2]) S. beſonders Heſych. über den Vers: Σαμίων ὁ δῆμος ὡς πολυγράμματος. „So ſagt einer bei Ariſtophanes, da er die Babylonier aus der Mühle erblickt, indem er über den Anblick derſelben erſtaunt und ſich nicht recht zu finden weiß.“ Der obige Vers wurde offenbar von Jemandem geſprochen, der den Chor erblickte, ohne zu wiſſen, was er vorſtellen ſollte, und die von Perikles ſtigmatiſirten Samier zu ſehen glaubte, wobei πολυγράμματος zugleich auf Samiſche Buchſtabenerfindungen anſpielt. Daß dieſe Babylonier Mühlen-Sklaven ſein

bildeten, als gemeine Mühlenknechte, die schlechteste Sorte von Sklaven bei den Athenern, die mit Brandmalen bedeckt waren und sich in der Mühle wie in einer Strafanstalt befanden, dargestellt wurden, die man für Babylonier, d. h. für Gesandte aus Babylon, ausgab. Es wurde dabei wohl angenommen, daß Babylon sich gegen den Großkönig, der mit Athen fortwährend im Kriege war, empört habe: den leichtgläubigen Athenern, meinte Aristophanes, könnte leicht so etwas glaublich gemacht werden. Das Stück würde dann in einer nahen Verwandtschaft mit der Scene in den Acharnern stehen, in der die angeblichen Gesandten des Perserkönigs auftreten, ohne daß doch das Eine eine Wiederholung des Andern wäre. Natürlich wurden diese falschen Babylonier als ein Betrug dargestellt, den die Demagogen, die damals nach Perikles Tode das Volk beherrschten, dem Athenischen Demos spielten: wobei Aristophanes besonders den Kleon zur Zielscheibe seiner Witze und Angriffe machte. Wie sehr diese Angriffe, welche bei dem glänzenden Feste der großen Dionysien, in Gegenwart der Bundesgenossen und vieler Fremden, die sich um diese Zeit in Athen einfanden, auf Kleon gemacht wurden, den gewaltigen Demagogen verdrossen, sieht man aus seinen angestrengten Bemühungen sich zu rächen. Er schleppte den Kallistratos [1]) vor den Rath der Fünfhundert, der als Verwaltungsbehörde

---

sollten, scheint damit in Verbindung zu stehn, daß Eukrates, ein gerade damals mächtiger Demagog, Mühlen besaß, Arist. Ritter. 254. Doch war das Stück mehr gegen Kleon gerichtet.

[1]) Hier setzen wir entschieden den Kallistratos, weil dieser als Chorodidaskal und Protagonist in den Acharnern die Rolle des Dikäopolis hatte und die Stelle *αὐτός τ' ἐμαυτὸν, ὑπὸ Κλέωνος ἅπαδον, ἐπίσταμαι*, V. 377 ff., das Publikum nur von dem Schauspieler, der den Dikäopolis agirte, verstehen konnte. Sonst verstehen wir unter dem *ποιητής* der Parabase in den Acharnern entschieden den Aristophanes, dessen Talent nicht drei Jahre dem Publikum verborgen bleiben konnte.

auch die Aufſicht über die Agonen hatte, und überhäufte ihn da mit Vorwürfen und Drohungen. Den Ariſtophanes ſelbſt aber ſoll Kleon, was wohl glaublich iſt, auf indirekte Weiſe durch eine Klage wegen angemaßten Bürgerrechts (γραφὴ ξενίας) in Gefahr zu bringen geſucht haben; auf jeden Fall hat indeß der Dichter dieſe Klage zurückgeſchlagen und ſein Bürgerrecht ſiegreich behauptet [1]).

Im nächſten Jahr, Ol. 88, 3, v. Chr. 425, trat Ariſtophanes an den Lenäen mit der erſten noch erhaltenen Komödie auf, den Acharnern. Auch dieſe brachte Kalliſtratos auf die Bühne. Die Acharner ſind mit den meiſten andern Dramen des Dichters verglichen ein harmloſes Stück, das zum Hauptzweck hat die tiefe Sehnſucht auszumalen, welche damals ſolche Athener, die am Marktgeſchwätz kein Gefallen hatten und nur wider ihren Willen durch Perikles Kriegesplan in die Stadt getrieben worden waren, nach einem friedlichen Landleben empfanden. Dabei werden denn freilich bald gegen die Demagogen, die das Volk zum Kriege anfeuerten, wie Kleon, bald gegen die allzu martialiſchen Kriegsoberſten, wie Lamachos, Geißelhiebe ausgetheilt; auch tritt hier ſchon die Polemik gegen Euripides gewaltſam herbeigezogne Rührungen und der Heroenwelt aufgedrungene Pfiffigkeit hervor. In dieſem Stück zeigen ſich ſchon alle Eigenſchaften der Ariſtophaniſchen Komödie, die kühne und geniale Erfindungsgabe, die Fülle von ergötzlichen, höchſt komiſchen Scenen, womit er wahrhaft verſchwenderiſch alle Theile ſeines Stückes ausſtattet, die raſche, treffende Zeichnung der Charaktere, die mit wenigen Meiſterſtrichen viel auszudrücken verſteht, die plaſtiſche Anſchaulichkeit, mit der die Sce-

[1]) Schol. Acharn. 377. Dabei brauchte Ariſtophanes jenen Homeriſchen Vers, Odyſſee 1, 215. οὔτις ἐὸν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω, den der Biograph des Ariſtophanes anführt.

nen angeordnet sind, die ungenirte Behandlung von Raum und Zeit, die dem Dichter bedeuten müssen, was er eben braucht — in einer solchen Ausbildung und Vollendung, daß es wohl angemessen ist diese älteste erhaltene Komödie hier auf eine solche Art zu analysiren, daß nicht bloß die bereits angegebenen Grundgedanken, sondern auch die ganze künstlerische Anlage und technische Einrichtung des Drama's deutlich werden.

Die Bühne, welche in diesem Stücke bald Stadt bald Land vorstellt und wahrscheinlich so eingerichtet war, daß Beides auf ihr Platz fand, bietet im Anfange den Anblick der Pnyx, des Platzes zur Volksversammlung, dar, d. h. man sieht einen in den Felsen gehauenen Suggest für die Redner, umher einige Bäume und andere Andeutungen dieses wohlbekannten Platzes. Hier sitzt nun der ehrliche Dikäopolis, ein Bürger von altem Schrot und Korn, und ärgert sich über seine Mitbürger, die sich nicht zur rechten Zeit auf der Pnyx einfinden, sondern auf dem Verkaufsmarkt, den man von da übersieht, müßig herumschlendern; er selbst, dem die Stadt mit ihrem Lärm und Geschwätz zuwider ist, kommt nur deswegen so regelmäßig, um für den Frieden zu sprechen. Auf einmal kommen die Prytanen aus dem Rathhaus, das Volk stürzt hinterdrein; ein hochwohlgeborner Athener, der sich rühmt von den Göttern bestimmt zu sein mit Sparta Frieden zu schließen, wird trotz Dikäopolis Unterstützung schnöde abgewiesen, und dagegen treten, zur Wonne der kriegslustigen Partei, Gesandte auf, die vom Großkönig zurückkommen und einen Persischen Botschafter, des Großkönigs Auge, sammt Gefolge mit sich bringen: einen phantastisch aufgeputzten Zug, von dem Aristophanes merken läßt, daß er eitel Trug und Lug sei, den die kriegslustigen Demagogen veranstaltet hätten. Andere Gesandte bringen ähnliche Botschaft vom Thrakischen König Sitalkes, auf den die Athener damals große Hoffnungen bauten,

und ſchleppen ein elendes Geſindel unter dem Namen Odomantiſcher Kerntruppen mit ſich, das die Athener für hohen Sold in Dienſt nehmen ſollen. Dikäopolis hat indeß, wie er geſehen, daß die Dinge keine andere Wendung nehmen wollen, den Amphitheos auf ſeine eigne Rechnung nach Sparta geſandt, der ihm denn auch in wenig Minuten verſchiedene Sorten von Frieden, auf längere oder kürzere Zeit, in der Form von Weinfläſchchen, wie man ſie bei Friedensſchlüſſen zur Libation brauchte, zurückbringt; er wählt den dreißigjährigen Frieden zu Waſſer und zu Lande, der nicht nach Pech und Theer riecht, wie ein kurzer Waffenſtillſtand, bei dem man nur Zeit hat die Schiffe zu kalfatern. Alle dieſe überaus ergötzlichen Scenen ſind nur möglich in einer Komödie, die, wie die Atheniſche, für jedes Verhältniß, jede Thätigkeit, jeden Charakter, ihr ſinnliches Bild hat, die Alles mit kühnen Strichen in ſprechenden, grotesken Figuren hinzuzeichnen weiß und ſich dabei in der Art, wie ſie dieſe Figuren agiren läßt, um die Geſetze der Wirklichkeit und die Wahrſcheinlichkeit des gemeinen Lebens gar nicht zu kümmern braucht [1]).

Eine dramatiſche Verflechtung bringt nun Ariſtophanes erſt durch den Chor in dies Stück, indem er dieſen aus Acharnern zuſammenſetzt, d. h. aus Bewohnern einer großen Ortſchaft von Attika, deren Bewohner ſich meiſtentheils vom Kohlenbrennen nährten, wozu die benachbarten Bergwaldungen das Material hergaben: ſie ſelbſt derbe, vierſchrötige, wie aus Eichenholz gehauene Geſellen, martialiſch geſinnt von Haus aus

[1]) Die Komödie folgt darin auf ihre Weiſe nur dem Geiſt der ganzen antiken Kunſt, die mit der neuern verglichen weit mehr für jede geiſtige Thätigkeit und Wirkung den ſinnlichen Ausdruck zur Hand hat, aber ſich weit weniger zur Pflicht macht dieſen ſinnlichen Ausdruck mit der Folgerichtigkeit durchzuführen, wie es die Geſetze des wirklichen Lebens verlangen.

und nun noch besonders erbittert gegen die Peloponnesier, weil sie bei dem ersten Einfall in Attika ihnen die Weingärten verwüstet hatten. Diese alten Acharner erscheinen zuerst den Amphitheos verfolgend, von dem sie gehört haben, daß er um Frieden zu holen nach Sparta gegangen; an seiner Statt treffen sie den Dikäopolis, wie er bereits mitten in der Feier der ländlichen Dionysien ist — die hier als Inbegriff aller der ländlichen Lust und Fröhlichkeit zu fassen sind, von der die Athener ausgeschlossen waren. Kaum hat der Chor aus Dikäopolis Phallos-Gesange errathen, daß er es ist, der sich den Frieden hat kommen lassen, als er mit der größten Hitze auf ihn losbricht, kein Wort von ihm anhören und ihn ohne alles Erbarmen steinigen will, bis Dikäopolis einen Kohlenkorb ergreift und ihn, wie einen Geißel, für Alles zu strafen droht, was ihm die Acharner zufügen wollen. Der Kohlenkorb, dessen die Acharner bei ihrem täglichen Geschäfte bedurften, ist ihrem Herzen zu theuer, als daß sie nicht um seinetwillen auch den Dikäopolis anzuhören bereit sein sollten; zumal da Dikäopolis versprochen mit dem Kopf über einen Hackblock zu sprechen, um gleich geköpft zu werden, wenn er nicht Recht behalte. Diese an sich schon so ergötzlichen Erfindungen werden noch spaßhafter, wenn man weiß, daß Dikäopolis ganzes Benehmen eine Parodie eines Euripideischen Helden ist, des redefertigen und weinerlichen Telephos, der den kleinen Orest aus der Wiege riß, um ihn zu tödten, wenn Agamemnon ihm nicht Gehör gäbe, und der unter eben so gefährlichen Umständen zu den Achäern, wie Dikäopolis zu den Acharnern, redete. Diese Parodie verfolgt nun Aristophanes noch weiter, da sie ihm die Mittel bietet Dikäopolis Situation auf eine höchst komische Weise auszustaffiren; Dikäopolis wendet sich unmittelbar an Euripides selbst, der vermittelst eines Ekkyklema den Zuschauern in seinem Studirzimmerchen im Oberstock sichtbar wird, umgeben

von Masken und Koſtümen, wie er ſie für ſeine tragiſchen Helden liebt, und bittet ihn um einen recht jämmerlichen Anzug, worauf er denn ſeinem Wunſche gemäß den allerjämmerlichſten, den des Telephos, auch wirklich erhält. Wir übergehen andere Verhöhnungen des Euripides, die Ariſtophanes ſich in ſeinem Muthwillen erlaubt und wenden uns zur folgenden Scene, einer Capitalſcene des ganzen Stücks, wo Dikäopolis als komiſcher Telephos, das Haupt vom Hackblock erhebend, für den Frieden mit den Spartanern plädirt. Es verſteht ſich, daß, ſo ernſthaft es Ariſtophanes auch mit der Friedenspartei hält, doch bei dieſer Gelegenheit kein ernſthaftes Wort aus ſeinem Munde geht. Er leitet den ganzen Peloponneſiſchen Krieg von einem tollen Streiche trunkener junger Leute her, die ein lüderliches Weibſtück von Megara entführt, wofür die Megarer der Aſpaſia einige Mädchen weggefangen hätten. Da indeß dieſe Darſtellung nichts fruchtet und der Chor ſogar noch den kriegsluſtigen Lamachos zu Hülfe ruft, der auch gleich in übertrieben martialiſchem Koſtüm aus ſeinem Hauſe ſtürzt [1]): ſo greift Dikäopolis in der Noth zu eigentlichen argumentis ad hominem, indem er den alten Leuten, die den Chor bilden, zu Gemüthe führt, daß ſie immer die Dienſte gemeiner Soldaten leiſten müßten, während ſolche junge Prahlhänſe, wie Lamachos, bald als Strategen bald als Geſandte ein bequemes Leben führten und das Fett des Landes verzehrten. Das wirkt, und der Chor zeigt ſich geneigt dem Dikäopolis Recht zu geben. Bei dieſer Kataſtrophe des Stücks tritt die

[1]) Man ſieht alſo auf der Bühne auch Lamachos Haus. Wahrſcheinlich war in der Mitte Dikäopolis Stadthaus, daneben auf der einen Seite Euripides, auf der andern Lamachos Wohnung. Zur linken war der Platz, der die Pnyx vorſtellte; zur rechten eine Andeutung einer Landwohnung; doch kommt dieſe nur bei der Scene der ländlichen Dionyſien vor; alles Andere begibt ſich in der Stadt.

Parabase ein, in deren erstem Theile der Dichter mit besonderer Bezugnahme auf sein letztes Stück sich dem Volke als einen höchst schätzbaren Freund anrühmt, der zwar das Volk selbst nicht schone, von dem aber nie zu besorgen sei, daß er das Gerechte in seinen Komödien verspotten werde [1]). Der zweite Theil aber hält den Gedanken fest, welchen Dikäopolis eben beim Chore angeregt hat; der Chor beklagt sich bitterlich über den Uebermuth der gewandten, gewitzten, redefertigen Jugend, vor dem die ehrlichen biderben Alten namentlich in Gerichtshändeln sich nicht retten könnten.

Der zweite Theil des Stücks, nach der Katastrophe und Parabase, ist nun weiter nichts als eine höchst lustige, von Witz und launigen Erfindungen überströmende, Ausführung des Glücks, das der Frieden dem wackern Dikäopolis gewährt. Zuerst eröffnet er seinen freien Markt, und es kommen nach einander ein armer Schlucker aus Megara, dem Nachbarland Athens, das von Natur dürftig ausgestattet durch die Athenische Sperre und die alljährlichen Verwüstungen erschrecklich litt, und ein derber Böotier aus der gesegneten Landschaft am Kopaischen See, der durch seine Aale besonders bei den Athenern berühmt war. Der Megarer hat in Ermanglung anderer Handelsartikel seine kleinen Töchter als Ferkelchen ausstaffirt, und der ehrliche Dikäopolis läßt sie sich auch, so wunderbar ihm Vieles an diesen Ferkelchen vorkommt, als solche verhandeln: eine spaßhafte und mit vielen nichts weniger als feinen Späßen durchsaftigte Scene, die auf dem Attischen Volkswitze beruhen mag: ein Megarer würde gern seine Kinder als Schweinchen verkaufen, wenn sie Jemand nähme; der-

[1]) V. 635: ἀλλ' ὑμεῖς μή ποτε δείσηθ' ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια. Bei solchen entschiedenen Versprechen ist wenigstens der Vorsatz des Aristophanes den Stachel der Komödie immer nur gegen das, was ihm wirklich schlecht schien, zu kehren nicht zu bezweifeln.

gleichen Witze sich manche im alten und neuen Volksleben nachweisen ließen. Dabei werden nun den Handelnden die Sykophanten sehr lästig, ein Geschlecht, das von öffentlichen Prozessen lebt und besonders den Verletzungen der Steuer- und Accisegesetze nachspürt[1]; sie wollen die fremden Waaren als Contrebande wegnehmen, aber Dikäopolis macht mit ihnen kurz Procedere, er wirft den einen Sykophanten aus seinem Markte heraus und bindet einen andern, den kleinen winzigen Nikarchos, in ein Bündel und packt ihn dem Böoter, der ihn als ein possirliches Aeffchen mitzunehmen Lust bezeigt, auf den Rücken.

Nun beginnt auf einmal das Athenische Kannenfest (die Choen). Lamachos[2] läßt umsonst den Dikäopolis um einiges von seinen Waaren ansprechen, um das Fest lustig mitzubegehen; Jener behält Alles für sich, und der Chor, der nun ganz umgestimmt ist, bewundert Dikäopolis Klugheit und das ihm dadurch gewonnene Glück. Während seiner Anstalten zu einem köstlichen Schmause suchen Andere etwas von seinem Frieden abzubekommen; einen Landmann, dem die Böoter seine Rinder weggenommen, weist er grausam ab; nur gegen eine Braut, die ihren Bräutigam gern daheim behalten möchte, zeigt er sich menschenfreundlicher. Indeß kommen verschiedene Botschaften an, an Lamachos, daß er gegen die Böoter ausziehn solle, die zum Kannenfest in Attika einfallen wollen, an den Dikäopolis aber, daß er zum Priester des Bacchus kommen solle, um das Mahl des Kannenfestes mit ihm zu be-

---

[1] Von einer Art der φάσις, d. h. der öffentlichen Klage, die wegen Verletzung eines pecuniären Interesses des Staats angestellt wurde, haben die Sykophanten auch entschieden den Namen.

[2] Daß Lamachos immer allein die Kriegerischen vertreten muß, macht gewiß auch mit der Name Λα-μαχος; sonst konnten Phormion, Demosthenes, Paches und andere Helden Athens mit gleichem Recht hier stehn.

gehen. Diesen Kontrast führt nun Aristophanes sehr ergötzlich durch, indem Dikäopolis jedes Wort, das Lamachos bei seiner Kriegsrüstung sagt, so parodirt, daß er es auf seine Mahlesfreuden hinüberzieht, und als nach kurzer Weile, die der Chor durch ein Spottlied ausfüllt, Lamachos von zwei Knappen verwundet aus dem Kriege zurückgebracht wird, kommt Dikäopolis ihm in tiefster Weinseligkeit und muthwilligster Laune entgegen, von zwei gefälligen Mädchen geführt, und feiert so einen sehr anschaulichen Triumph über den geschlagnen Kriegshelden.

Man wird dieser Folge von Scenen, ganz abgesehn von der Witzfülle und Kernigkeit der Sprache, den herrlichen Rhythmen und glücklichen Wendungen der Chorlieder, zugestehen, daß sie von Anfang bis zu Ende mit immer frischer Laune und Genialität erfunden ist und daß, zumal wenn Scenerie, Kostüme, Tanz, Musik, der Gedanken und der Sprache des Dichters würdig waren, ein Stück, wie dies, einen wahren komischen Rausch erzeugt haben muß. So muß aber auch ein solches Stück genommen werden, wenn man sich die Sache nicht durch schiefe Auffassung verderben will, als eine bacchantische Trunkenheit von Muthwillen und Possirlichkeit, die zwar eben deswegen, weil sich ihr ein Mann von tüchtiger Gesinnung und edlem Charakter überläßt, immer auf einem Grunde von sittlichem Ernste ruht, aber darum doch in keinem Worte, in keinem Zuge ernsthaft und nüchtern wird, sondern in jeder Vorstellung, eben sowohl was die siegende als was die unterliegende Partei angeht, den Antrieben einer ausgelassenen Sinnlichkeit und nichts verschonenden Lachlust folgt. Höchstens in den Parabasen spricht Aristophanes seine eigentliche Meinung aus; in allem Uebrigen ist sie aus dem verzerrenden Hohlspiegel seiner Komödie nur durch eine oft sehr schwierige und mißliche Uebertragung in die richtigen Verhältnisse und Umrisse zu erkennen.

Das nächste Jahr (Ol. 88, 4, v. Chr. 424) ist in der Geschichte der Komik mit Aristophanes Rittern bezeichnet. Es war das erste Stück, welches Aristophanes in eigner Person aufführte und in dem er selbst als Schauspieler aufzutreten durch besondere Umstände veranlaßt wurde. Dies Stück ist ganz gegen den Kleon gerichtet, nicht, wie die Babylonier und später die Wespen, gegen einzelne Maßregeln seiner Politik, sondern gegen die ganze Art seiner Demagogie. Es gehörte ein gewisser Muth dazu auch unter dem Schutze der Bacchischen Festlust einen Volksführer anzugreifen, der, mächtig durch das ganze Prinzip seiner Politik, die materiellen Interessen und den unmittelbaren Vortheil der großen Volksmasse vor Allem zu fördern, noch furchtbarer geworden war durch den Terrorismus der Mittel, womit er seine Absichten durchsetzte, die Verdächtigung aller ihm feindlichen Bürger als verkappter Aristokraten, die schlimmen Staatsprozesse, die er ihnen an den Hals warf und bei seinem Einfluß auf die Richterkollegien leicht zu seinem Vortheil wenden konnte, die furchtbare Strenge, womit er die Athener in der Volksversammlung und den Gerichten bewog alle der Herrschaft des Demos feindlichen Bewegungen danieder zuhalten und wovon die von ihm beantragte Niedermetzelung der Mitylenäer das eclatanteste Beispiel ist. Ueberdies war gerade in der Zeit, da Aristophanes seine Ritter dichtete, Kleons Ansehn auf den höchsten Gipfel gestiegen, da die Laune des Schicksals die leichtfertige Rodomontade des Demagogen, daß es ihm ein Geringes sein würde die Sparter auf Sphakteria zu fangen, in Wahrheit verwandelt hatte; der Triumph diese gefürchteten Helden gefangen zu nehmen, um den die trefflichsten Feldherrn umsonst gerungen, war dem unkriegerischen Kleon wie eine überreife Frucht in den Schoß gefallen (im Sommer des Jahres 425). Daß es wirklich ein kühner Streich war in dieser Zeit diesen gewalti-

gen Demagogen anzugreifen muß man auch aus der Nachricht entnehmen, daß Niemand dem Dichter die Maske des Kleon machen[1]) und noch weniger in der Rolle des Kleon auftreten wollte, daher Aristophanes sie selbst übernahm.

Die Ritter sind leicht das hitzigste, grimmigste Geschöpf der Aristophanischen Muse, dasjenige, das am meisten von Archilochischer Bitterkeit, am wenigsten von dem harmlosen Muthwillen, der schwärmenden Lustigkeit, der Dionysien hat. Die Komödie geht hier fast über ihre Gränzen hinaus, sie wird fast zu einem Kampfplatz politischer Athleten, die auf Tod und Leben mit einander faustkämpfen, in die heftigste Parteien-Erbitterung mischt sich auch ein deutlicher Zug persönlicher Gereiztheit, den die gerichtliche Verfolgung des Dichters der Babylonier verschuldet hatte. Das Stück sticht insofern merkwürdig von den Acharnern ab; recht als wenn der Dichter habe zeigen wollen, daß die bunte Mannigfaltigkeit burlesker Scenen nicht nothwendig zu seiner Komödie gehöre und er auch mit den einfachsten Mitteln Gewaltiges vollbringen könne: und gewiß hatten die Ritter für das damalige mit allen Bezügen und Winken des Komikers völlig bekannte Publikum leicht noch ein größres Interesse als die Acharner, wenn auch neuere jener Zeit fernstehende Leser sich einige Langeweile bei den gedehnten Scenen jenes Stückes nicht immer haben abläugnen können. Schon die Personenzahl ist gering und anspruchslos; ein ältlicher Herr des Hauses mit drei Sklaven, von denen einer, ein Paphlagonier, den Alten völlig beherrscht, außerdem ein Wursthändler: dies ist das ganze Personal. Aber freilich ist der ältliche Herr der Demos von Athen, die Sklaven sind die Atheniſchen Feldherrn Nikias und Demosthenes und der Paphlagonier ist Kleon, und nur der

[1]) Aristoph. Ritt. 231. Vgl. oben Kap. 27.

Wurſthändler iſt ein Gebilde des Dichters: ein roher, ganz ungebildeter, unverſchämter Menſch aus der Hefe des Volkes, der dem Kleon entgegengeſtellt wird, um durch ſeine Frechheit die des Kleon zu übertrumpfen und den furchtbaren Demagogen auf dieſe einzig mögliche Weiſe aus dem Felde zu ſchlagen. Auch der Chor hat nichts Phantaſtiſch-groteskes, ſondern beſteht aus den Rittern des Staats [1]), d. h. aus Bürgern, welche nach der noch beſtehenden Soloniſchen Klaſſeneintheilung die Schatzung der Ritter zahlten und zugleich immer noch der Mehrzahl nach als Reiter im Kriege dienten [2]): Bürgern, welche als der zahlreichſte Theil des wohlhabendern, beſſer erzogenen Standes gegen Kleon, der ſich an die Spitze der großen Menge, der Handwerker und Aermern, geſtellt hatte, eine entſchiedne Antipathie haben mußten. Man ſieht, daß in dieſem Stücke Ariſtophanes alles Gewicht auf die politiſche Tendenz legt und die komiſchen Erfindungen ihm hier mehr Form und Ausſchmückung als Inhalt und Hauptſache ſind. Die Allegorie, die offenbar nur vorgenommen iſt, um die Schärfe des Angriffs zu verhüllen, iſt auch nur wie ein dünner Schleier herübergeworfen; nach Belieben des Dichters iſt von den Angelegenheiten des Demos bald wie von einer kleinen Hauswirthſchaft, bald wie von Staatsſachen die Rede.

Das ganze Stück hat die Form eines Agon. Der Wurſt-

---

[1]) Aber ſchwerlich aus wirklichen Rittern, ſo daß hier Wirklichkeit und Schauſpiel eins geweſen wären. Daß keine Phyle, ſondern der Staat die Koſten zu dieſem Chor hergab (wenn δημοσίᾳ in der Didaskalie des Stücks ſo zu deuten iſt, vergl. die Beiſpiele in Böckhs Staatshaushaltung Buch III, §. 22 am Ende), begründet jenen Schluß nicht.

[2]) Daß Ariſtoph. die Ritter als einen Stand auffaßt, iſt wohl nach ihrer beſtimmten politiſchen Tendenz nicht zu bezweifeln; als Theil der Atheniſchen Kriegsmacht, kraftvolle, roſſetummelnde Jünglinge, in ſtattlicher Waffentracht, beſchreibt er ſie ſehr viel.

händler, in welchem Orakel, welche dem schlafenden Paphlagonier geraubt sind, den siegreichen Gegner desselben verkündet haben, mißt sich zuerst mit ihm in Unverschämtheit und Frechheit, wobei vorausgesetzt wird, daß unter allen zur Demagogie nöthigen Eigenschaften dies die allerwesentlichste sei. Der Wursthändler erzählt, daß, da er als Knabe ein Stück Fleisch gestohlen und den Diebstahl kecklich abgeschworen, ein Staatsmann über ihn das große Wort gesprochen: daß das Volk sich einst noch seiner Leitung anvertrauen werde. Nach der Parabase beginnt der Wettkampf von neuem; die Rivalen, die inzwischen sich dem Rathe wetteifernd beliebt zu machen gesucht haben, treten vor den Demos selbst, der sich auf der Pnyx niedergelassen, und bewerben sich um die Gunst des kindischen Alten. Scherzhafte Erfindungen, wie wenn der Wursthändler dem Demos ein Kissen unterlegt, damit der, welcher bei Salamis am Ruder gesessen, sich nicht drücke[1]), laufen hier mit sehr ernsthaften Vorwürfen, welche die ganze Politik des Kleon treffen, Hand in Hand. Zuletzt dreht sich dieser Kampf um die Orakel, auf die sich Kleon vor dem Volke zu berufen pflegte (man weiß auch aus Thucydides[2]), welchen Einfluß durch den ganzen Peloponnesischen Krieg Orakel und Weissagesprüche angeblich uralter Propheten auf die Stimmung des großen Haufens hatten); auch hier überbietet der Wursthändler seinen Rival durch Verkündigungen, die dem Volke die größte Behaglichkeit, seinem gegenwärtigen Führer aber Verderben anzeigen. Zur heiteren Nachkost dieser weitausgesponnenen Verhandlungen folgt noch eine für Aug' und Ohr gleich ergötzliche Scene; der Paphlagonier und Wursthändler sitzen als Garköche (*κάπηλοι*) vor zwei Tischen, auf denen Körbe mit Eßwaaren

[1]) *ἵνα μὴ τρίβῃς τὴν ἐν Σαλαμῖνι*, V. 785.
[2]) Thucyd. II, 54. VIII, 1.

ſtehn, und langen bald dies bald jenes heraus, was ſie dem Demos unter ſpaßhaften Anpreiſungen bringen[1]; es verſteht ſich, daß auch hier der Wurſthändler den Demos beſſer zu verpflegen weiß. Nach einer zweiten Parabaſe erblickt man den Demos, den der Wurſthändler in ſeinem Keſſel neu aufgekocht, wie Medea den alten Aeſon — in jugendlicher Schönheit, in altfränkiſch zierlichem Putz, von Frieden und Behagen glänzend und in neugewonnener Geiſteskraft der frühern Thorheiten ſich herzlich ſchämend.

Im darauf folgenden Jahr finden wir Ariſtophanes nach einem neuen Proceß, womit ihn Kleon in die Enge trieb[2], mit ſeiner Komik in ganz andern Regionen, indem er die Wolken aufführte: ein Stück, mit dem er ſich ſelbſt bewußt war einen ganz neuen, eigenthümlichen Flug zu nehmen. Das Publikum und die Kampfrichter urtheilten indeß anders; nicht Ariſtophanes, ſondern der alte Kratinos bekam diesmal den Preis. Der junge Dichter, der über eine ſolche Zurückſetzung ſchon hinaus zu ſein glaubte, machte dem Publikum darüber in ſeinem nächſten Stück heftige Vorwürfe; doch ließ er ſich dennoch dadurch beſtimmen ſein Stück umzuarbeiten und dieſe von der erſten Geſtalt ſehr abweichende Umarbeitung iſt es, welche auf uns gekommen iſt[3].

---

[1]) Dieſe doppelte Garküche wird durch ein Ekkyklema vorgeſtellt; wie man aus dem Schluſſe der Scene deutlich ſieht.

[2]) S. Weſpen V. 1284. Nach der Vita Aristoph. hat der Dichter drei Proceſſe wegen ſeines Bürgerrechts von Kleon beſtehen müſſen.

[3]) Die „erſten Wolken" hatten nach beſtimmter Ueberlieferung eine andere Parabaſe, ſie hatten nicht den Streit des δίκαιος und ἄδικος λόγος, nicht die Verbrennung des Studierhauſes am Schluſſe. Auch iſt nach Diog. Laert. II, 18. (aller Confuſionen ungeachtet, die dort gemacht werden) wahrſcheinlich, daß Sokrates in den erſten Wolken mit Euripides in Verbindung gebracht und ihm ein Antheil an deſſen Komödien zugeſchrieben wurde.

Es gibt kaum ein Schriftwerk des Alterthums, dessen Beurtheilung so mißlich ist, wie die von Aristophanes Wolken. War Sokrates wirklich, etwa auch nur in seiner frühern Zeit, der phantastische Träumer und zugleich der gewissenlose Sophist, als der er in diesem Stücke erscheint? Und wenn er es gewiß nie gewesen ist, ist dann nicht Aristophanes ein gemeiner Lästerer, ein Possenreißer, der in seiner Satyrlaune auch das Edelste zu beschmutzen sich erfrecht? Wo bleibt seine ernsthafte Verheißung nie das Gerechte zum Zielpunkt seines komödischen Spaßes zu machen?

Es muß einen Weg geben und es gibt einen solchen Aristophanes Charakter, wie er uns in allen seinen Dichtungen entgegentritt, auch in dieser feindlichen Begegnung mit dem edelsten Weisen zu retten: nur daß man nicht etwa versuchen darf, wie freilich auch in neuerer Zeit geschehn, den Aristophanes selbst zu einem tiefdenkenden, dem Sokrates überlegnen Weisen zu machen; sondern sich begnügen muß in ihm auch bei dieser Gelegenheit den wackern Patrioten, den wohlmeinenden Bürger Athens, der das Heil seiner Vaterstadt, wie er es versteht, auf alle Weise zu befördern sucht, wiederzuerkennen.

Da das Stück überhaupt gegen die neue Erziehung gerichtet ist, muß man sich zu allererst deutlich machen, was Alles dazu gehörte. Die schulmäßige Erziehung der Griechen war bis auf die Perserkriege herab auf wenige Dinge beschränkt gewesen; man schickte die Knaben vom siebenten Jahre an in die Schulen des Lesens und Schreibens, des Kitharspiels und Gesanges, drittens der Gymnastik[1]). Die Werke der Dichter, insbesondere Homer als Grundlage aller Griechischen Bildung, gottesdienstliche und sittenveredelnde Lieder der Lyriker und ein züchtiges, anständigfreies Betragen sollten in diesen Schulen

[1]) ἐς γραμματιστοῦ, ἐς κιθαριστοῦ, ἐς παιδοτρίβου.

mit jenen Fertigkeiten zusammen der Jugend eingeprägt werden. Dieser Unterricht hörte vor der Zeit der reiferen Jugend auf; für diese gab es keine andern Bildungsmittel als den Umgang mit reifen Männern und das Anhören der Gespräche in Hallen und auf Märkten, die bei den Griechen einen so bedeutenden Theil des Tages ausfüllten, die Theilnahme am öffentlichen Leben, die mit den Festen verbundenen Wettkämpfe, die so viele Geisteswerke zur allgemeinen Kunde brachten, und, was das körperliche Leben anlangt, das Besuchen der auf öffentliche Kosten unterhaltenen Gymnasien. So war es bis zum Perserschen Kriege; und darin machte auch die ältere Philosophie so wenig Unterschied, wie die Historiographie, indem Niemand bei einem Heraklit oder Pythagoras Jugendbildung suchte, sondern, wer sich ihnen anschloß, es für sein ganzes Leben that. Mit den Perserkriegen aber that sich, nach einer wichtigen Bemerkung des Aristoteles [1]), ein ganz neuer Drang nach Kenntnissen und Bildung bei den Griechen hervor; und es bildeten sich Unterrichtsgegenstände, die bald auf den ganzen Geist und Charakter der Nation den größten Einfluß übten. Die Kunst zu reden, welche bis dahin nur das Leben mit seinen praktischen Antrieben geübt hatte, wurde jetzt zu einem Gegenstande schulmäßigen Unterrichts erhoben, in Verbindung mit allerlei Kenntnissen, Begriffen und Ansichten, wie sie dem Zwecke Menschen durch die Rede zu beherrschen angemessen schienen. Dies zusammen bildet die Erscheinung der Sophistik, die wir unten näher in Betracht ziehen wollen: eine Erscheinung, die auf Griechische Bildung und Sitte mächtiger gewirkt, als irgend eine andere in damaliger Zeit. Wie viel nun schon in dem Princip der Sophistik einen Athener von Aristophanes Gesinnung aufbringen und zum Kampfe reizen mußte, ist klar: ihm

[1]) Aristot. Polit. VIII, 6.

mußte diese neue, auf alle Vortheile erpichte Redekunst, zumal auf den Boden der Volksherrschaft und Volksgerichtsbarkeit Athens übertragen, als ein sehr gefährliches Mittel in den Händen ehrgeiziger und egoistischer Volksführer erscheinen; er übersah mit einem Blick, wie auch die Grundpfeiler alter guter Sitte, auf denen ihm Athens Heil zu beruhen schien, von dem Strome einer Rede, die Alles zu ihrem Vortheil zu drehen weiß, unterwühlt zusammensinken mußten. Und so ist es das ganze Geschlecht der kunstmäßigen Redner und freidenkerischen Räsonneurs, das er immer von neuem angreift und mit dem er es namentlich in den Wolken zu thun hat.

Den eigentlichen Zweck dieses Stücks gibt der Dichter selbst in der Parabase der im folgenden Jahre gedichteten Wespen an: er habe die Unholde angegriffen, die wie der Alp Väter und Großväter im Schlafe quälten, indem sie unerfahrene und harmlose Leute mit Processen und Kniffen aller Art überfielen[1]). Man sieht, daß hier nicht die Lehrer der Rhetorik selbst, sondern die jungen Leute gemeint sind, welche die in den Schulen der Rhetorik erlernte Kunstfertigkeit dann zum Verderben ihrer Mitbürger brauchen. Darauf beruht auch der ganze Plan des Drama, in welchem ein alter Athener, der von Schuldklagen bedrängt wird, erst selbst sich bemüht die Kniffe und Pfiffe der neuen Redekunst zu lernen, und da er dafür schon zu steif und ungelenk befunden wird, seinen jugendlichen Sohn, der bisher sich der edelmännischen Lebensweise eines vornehmen Cavaliers befleißigt, in diese Schule schickt. Die Folge ist, daß der Sohn, eingeweiht in die ganze neue Freidenkerei, sie gegen seinen eignen Vater anwendet und ihn nicht bloß schlägt, sondern auch gleich den Beweis führt, daß er ihn

[1]) Vgl. zur Erläuterung auch Acharner 713. Vögel 1347. Frösche 147.

mit Recht schlage. Daß nun aber Aristophanes zu dieser Schule der neumodischen Redekunst gerade die Sokratische nahm, kann keinen andern Grund haben, als daß er den Sokrates mit den Sophisten, wie Gorgias und Protagoras, ganz in einen Topf warf und dabei den Athenischen Mitbürger lieber zur Zielscheibe seiner Witze nahm, als seine ausländischen, Athen nur auf kurze Zeit besuchenden Collegen. Daß Aristophanes dabei fehlgegriffen, kann Niemand läugnen. Man mag immer zugeben, daß der jugendliche Sokrates noch nicht mit solcher Sicherheit auf der Bahn vorgeschritten sei, auf der wir ihn bei Xenophon und Plato wandeln sehn, daß er namentlich noch an den Spekulationen der Jonier über das Weltgebäude [1]) mehr Theil genommen, als er später that, daß gewisse schwärmerische Elemente eingemischt und von der Sokratischen Dialektik noch nicht verzehrt und ausgesondert gewesen: aber, was die Hauptsache ist, so ist es ganz undenkbar, daß Sokrates jemals eine Schule der Redekunst gehalten haben könne, worin gelehrt worden sei (wie es den Sophisten nachgesagt wurde), durch welche Künste die schlechte Sache über die gute den Sieg davon tragen könne [2]). Aber auch darin hat Aristophanes sich keine bewußte Falschheit erlaubt; man sieht auch aus andern Stellen späterer Komödien [3]), daß er den Sokrates für einen Redekünstler und Rabulisten hielt; er muß, durch den Schein

---

[1]) τὰ μετέωρα.

[2]) Der ἥττων oder ἄδικος — und der κρείττων oder δίκαιος λόγος. Aristophanes macht, um beiden Redemanieren einen Gegenstand und Inhalt zu verschaffen, diesen zugleich zum Vertreter der alten einfachen und züchtigen Erziehung, jenen zum Helden der neuen üppigen und übermüthigen Jugend.

[3]) S. Aristoph. Frösche 1491, vgl. Vögel 1555. Richtiger hat Eupolis den Sokrates wenigstens in seiner äußern Erscheinung geschildert. **Bergk de rel. com. Atticae p. 353.**

getäuscht, die Sokratische Dialektik, die Kunst die Wahrheit zu finden, gerade mit ihrem äffischen Gegenbilde verwechselt haben, der Sophistik als der Kunst den lügenden Schein der Wahrheit hervorzubringen. Daß Aristophanes sich nicht genauer darum bekümmert, gereicht ihm unstreitig zum schweren Vorwurf: aber wie häufig ereignet es sich im Leben, daß auch wohlgesinnte Männer über die Richtungen und Bestrebungen, die ihnen fremd und widerwärtig sind, in Bausch und Bogen aburtheilen.

Das Stück der Wolken ist voll sinnreicher Erfindungen, wie der Chor der Wolken selbst, den Sokrates herbeibeschwört, das dunstige, luftige, leere Wesen der neuen Naturphilosophie ganz artig darstellt [1]). Eine Menge Volkswitze, wie sie überall dem gelehrten Stande sich anhängen und die angeblichen Subtilitäten und Grübeleien desselben verspotten, sind hier auf Sokrates Schule gehäuft und oft sehr komisch vorgetragen. Der ehrliche Strepsiades, dessen hausbackener Verstand und Mutterwitz von dem Erstaunen über die feinen Kniffe der Schulphilosophen ganz überwältigt wird, bis am Ende doch seine eigne Erfahrung ihn eines Andern belehrt, ist eine durch und durch ergötzliche Figur. Aber bei alle dem kann das Stück doch die Mängel nicht verwinden, die aus der schiefen Grundansicht und oberflächlichen Auffassung des Sokrates entspringen — wenigstens für den nicht, der sich der Täuschung, in der Aristophanes befangen war, nicht selbst ganz hinzugeben vermag.

Das nächste Jahr (Ol. 89, 2, v. Chr. 422.) brachte

---

[1]) Daß dieser Chor gegen das Ende seinen speciellen Charakter verliert und selbst Götterfurcht predigt, hat er mit dem Chor der Acharner und Wespen gemein, die am Ende auch mehr im allgemeinen Charakter des Griechischen Chors, der für die Komödie und Tragödie im Ganzen derselbe ist, als in der besondern Rolle, die ihnen zugetheilt ist, handeln.

Aristophanes Wespen auf die Bühne. Die Wespen knüpfen sich so an die Wolken an, daß man das Planmäßige in der Durchführung gewisser Gedanken nicht verkennen kann. Die Wolken waren, besonders in ihrer ursprünglichen Gestalt, gegen die jungen Athener gerichtet, die als Ränkeschmiede und Zungendrescher vor Gericht den harmlosen schlichten Bürgersmann von Athen zu Tode ängstigten. Die Wespen sind nun gegen die alten Athener gerichtet, die Tag für Tag als Geschworne in großen Massen zu Gericht saßen und durch den von Perikles eingeführten Richtersold für alle häuslichen Versäumnisse entschädigt sich ganz der Entscheidung der Processe widmeten, welche der Gerichtszwang der Bundesgenossen und das Parteienwesen im Innern des Staats ins Unendliche vervielfältigt hatte: wobei sie einer gewissen mürrischen und grimmigen Gemüthsart mehr als billig und zum großen Schaden der Angeklagten nachzugeben pflegten. Zwei Personen stehen sich in diesem Stück entgegen, der alte Philokleon, der das Hauswesen seinem Sohn übergeben und sich ganz dem Richteramt gewidmet hat, wobei er den Kleon als den Schutzpatron der großen Geschwornengerichte höchlich verehrt, und der Sohn Bdelykleon, der den Kleon und die ganze Richterwuth verabscheut. Es ist merkwürdig, wie sehr der Verlauf des Handelns zwischen diesen beiden Personen dem in den Wolken entspricht, worin man Aristophanes Absicht schwerlich verkennen kann dem einen Stück das andere als Gegenstück zur Seite zu stellen. Die Ironie des Schicksals, welche der alte Strepsiades erfährt, indem eben das, was das höchste Ziel seiner Wünsche war, einen zungenfertigen, sophistisch durchgebildeten Sohn zu haben, bald zu seinem größten Unheil ausschlägt, dieselbe Ironie trifft in den Wespen den jungen Bdelykleon, der Alles daran setzt seinen Vater von seiner Manie für die Gerichte zu heilen und ihn auch wirklich davon abbringt, theils dadurch, daß er ihm

ein kleines Privatdikasterion zu Hause errichtet, theils indem er ihm die Reize eines modischen, luxuriösen Lebens, wie es die vornehme Jugend von Athen liebte, annehmlich zu machen weiß; aber selbst diese Umwandlung bald bitter bereuen muß, indem der Alte in seltsamer Mischung seiner altväterisch derben Manieren mit dem Luxus der neuen Zeit die Ausgelassenheit weit über die Grenzen hinaus treibt, die Bdelykleon dabei von ihm beobachtet haben wollte.

Unstreitig gehören die Wespen zu den vollkommensten Stücken des Aristophanes. Wie glücklich die Maske des Chors erfunden ist, haben wir schon früher bemerkt [1]). Derselbe Geist der heitersten Erfindung geht durch das ganze Stück. Das allerpossirlichste ist der Prozeß zweier Hunde, den Bdelykleon seinem Vater zur Genugthuung veranstaltet und in dem nicht bloß das ganze Athenische Gerichtswesen gar lustig parodirt wird, sondern auch ein specieller Rechtstreit zwischen dem Demagogen Kleon und dem Feldherrn Laches in einem komischen Gegenbilde erscheint, das gewiß dem ernsthaftesten Zuschauer ein herzliches Lachen abgewinnen mußte [2]).

Noch ein fünftes erhaltenes Stück knüpft sich an diese bis dahin ununterbrochene Reihe an, der Frieden, von dem eine neuerdings bekannt gewordene Didaskalie es sicher stellt, daß er Ol. 89, 3, v. Chr. 421, an den großen Dionysien aufgeführt worden ist. Sonach ist dies Stück kurze Zeit vor der Abschließung des sogenannten Frieden des Nikias auf die Bühne gekommen, der den ersten Theil des Peloponnesischen Krieges ab-

---

[1]) Kap. 27.

[2]) Wir können A. W. von Schlegels Urtheil, der dieses Stück den übrigen des Aristophanes nachsetzt, auf keinen Fall zu dem unsern machen und billigen ganz die warme Apologie von T. Mitchell in der Ausgabe der Wespen 1835, deren Zweck nur leider dem Herausgeber nicht gestattet hat das Stück in seiner vollen Rundung hinzustellen.

ſchloß, und, wie man damals nicht anders dachte, dieſem ganzen zerſtörenden Kampfe der Griechiſchen Staaten ein Ende machen ſollte.

Der Frieden hat im Grunde mit den Acharnern gleichen Inhalt, nur daß dort der Friede nur als Gegenſtand der Wünſche eines Einzelnen, hier als allgemeines Verlangen erſcheint. In den Acharnern war der Chor gegen den Frieden, im Frieden beſteht er aus Landleuten von Attika und Griechen aus allen Gegenden, die von Sehnſucht nach dem Frieden erfüllt ſind. Man muß indeß geſtehen, daß die Acharner an dramatiſchem Intereſſe dem Frieden weit überlegen ſind, in welchem es ſehr an der Einheit einer durchgreifenden Handlung von komiſcher Kraft fehlt. Wie Trygäos auf einer ganz neuen Sorte von Pegaſus, nämlich einem Miſtkäfer, zum Himmel emporſteigt und hier unter viel Gefahren, trotz alles Wüthens des Kriegsdämon, die Friedensgöttin nebſt der Herbſtwonne und Feſtluſt[1]) herabholt, muß allerdings ganz ergötzlich anzuſchauen geweſen ſein: aber die darauf folgenden Akte der Friedensopfer und der Veranſtaltungen zur Vermählung des Trygäos mit der Herbſtwonne zerfallen in eine Menge einzelner Scenen ohne rechten Fortſchritt der Handlung und ohne einen höhern Schwung der komiſchen Phantaſie. Auch ſucht Ariſtophanes das Gedehnte dieſer Scenen allzuſichtlich durch einige jener unflätigen Späſſe zu verkürzen, die auf den Pöbel von Athen nie ihre Wirkung verfehlten: wie man überhaupt geſtehen muß, daß der Dichter im Hinblick auf ſeine Gegner oft beſſere Principien in Betreff dieſes Punkts ausſpricht, als er in ſeinen Stücken ſelbſt wahrgemacht hat[2]).

---

[1]) So werden wir *Ὀπώρα* und *Θεωρία* am beſten überſetzen können.

[2]) Noch müſſen wir bemerken, daß es nach den alten Grammatikern Eratoſthenes und Krates einen doppelten Frieden des Ariſtophanes gab;

Jetzt reißt die bis dahin ohne jährige Unterbrechung fortgeführte Kette Aristophanischer Lustspiele für uns auf einige Jahre ab; doch gewähren für diesen Verlust die im Jahre 414, Ol. 91, 2. aufgeführten Vögel einen vollen Ersatz. Wenn die Acharner die jugendliche Blüthe der Aristophanischen Poesie bezeichnen, so erscheint sie in den Vögeln in der völlig entwickelten Pracht reicher Erfindungsgabe und einer Diktion, in der ein stolzer Flug der Phantasie sich mit dem derbsten Spaß und gemüthlichsten Humor auf eine wunderbar schöne Weise vereinigt.

Die Vögel fallen in eine Periode der Macht und Herrschaft Athens, die an Ausdehnung und Glanz etwa nur mit der Zeit um 456, Ol. 81, 1, verglichen werden kann, ehe die Kriegsmacht Athens in Aegypten zu Grunde ging. Jetzt hatte Athen durch den sehr günstigen Frieden des Nikias seine Herrschaft über das Meer und die Küsten Kleinasiens und Thraciens verstärkt, den Peloponnes im Innern durch eine geschickte Politik erschüttert, seine Einkünfte auf die größte Höhe gebracht, die sie überhaupt erstiegen, und endlich knüpfte sich an die unter so günstigen Auspicien begonnene Sicilische Expedition die Aussicht die Athenische See- und Küstenherrschaft noch über die westlicheren Theile des mittelländischen Meers auszudehnen. Wir kennen die damalige Stimmung des Athenischen Volks durch Thucydides; die Athener ließen sich von ihren Demagogen und Orakelern die glänzendsten Luftschlösser vorgaukeln; Nichts schien hinfort außerhalb der Gränzen des Erreichbaren; man überließ sich allgemein einem wahren Rausche überspannter Hoffnungen. Alkibiades mit seinem Leichtsinn, seinem Uebermuth und der wunderbaren Vereinigung fein berechnenden

doch ist keine Spur vorhanden, daß unser Stück nicht das im Jahre 421 gegebene sei.

Verstandes mit der keckſten, zügelloſeſten Phantaſie, war der Held der Zeit; aber auch da er durch den unglücklichen Hermokopiden-Prozeß aus der Mitte der Athener geſchieden war, dauerte die durch ihn beförderte Stimmung noch geraume Zeit fort.

In dieſer Zeit dichtete Ariſtophanes ſeine Vögel. Um dies Stück in ſeinem Zuſammenhange mit den Zeitereigniſſen zu faſſen und auf der andern Seite auch nicht mehr hineinzulegen, als darin liegen ſoll, iſt es vor Allem nöthig die Handlung des Stücks recht ſcharf und beſtimmt zu faſſen. Zwei Athener, Peiſthetäros und Euelpides, die man am richtigſten Beſchwatzefreund und Hoffegut überſetzt, haben es ſatt mit dem unruhigen Leben in Athen und den vielen Prozeſſen und gehn in die weite Welt, um den Vogel Wiedehopf, den alten mythologiſchen Verwandten der Athener [1]), aufzuſuchen. Auch finden ſie ihn bald in einer Felſenöde, wo ſich auf den Ruf des Wiedehopfs um ſie das Heer der Vögel verſammelt, das eine Zeitlang die Fremden aus dem Menſchengeſchlecht als Nationalfeinde behandeln will, aber ſich am Ende auf Zureden des Wiedehopfs entſchließt ſie anzuhören. Nun entwickelt Beſchwatzefreund ſeine großartigen Ideen von uralter Herrſchaft der Vögel, großen Rechten, die ſie verloren, und wie ſie dies alles durch Gründung einer großen Stadt für ſämmtliche Vögel wiedergewinnen müßten: wobei man veranlaßt wird an die Maßregel der Fleckenvereinigung (συνοικισμός) zu denken, welche die Atheniſchen Staatsmänner zur Hebung der Demokratie damals öfter, auch im Peloponnes, zur Anwendung gebracht hatten. Indeß nun Beſchwatzefreund alle die Feierlich-

[1]) Da er urſprünglich der Thrakerkönig Tereus geweſen ſein ſoll, der die Pandions-Tochter Prokne geheirathet hatte, die zur Nachtigall ward, während er ſelbſt in einen Wiedehopf verwandelt wurde.

keiten vornimmt, die zur Gründung einer Griechischen Stadt gehören, und das sich schnell zudrängende Volk von Opferpriestern, Hymnendichtern, Propheten, Landmessern, General-Inspectoren, Gesetzhändlern wegjagt — Scenen voll Spott über das Treiben der Athener in Kolonien und Bundesgenossenstädten — beaufsichtigt Hoffegut den Bau dieser Luftstadt, dieses Wolkenkukkukheims (*Νεφελοκοκκυγία*), und bald kommt ein Eilbote gerannt, der die Ausführung des großen Baues durch die verschiedenen Vögelgeschlechter auf die lustigste Weise beschreibt. Dem Beschwatzefreund kommt dies selbst wie Lüge vor[1]), und der Zuschauer wird auch gleich gewahr, wie Wolkenkukkukheim eine bloße Einbildung ist, indem die Götterbotin Iris hereinfliegt und auf dem Wege vom Himmel zur Erde nicht das Geringste von der großen Zwingburg gewahr geworden ist[2]). Desto mehr Anklang findet die Sache unter den Menschen, von denen bald gar mancher Windbeutel herbeikommt, um an der verheissenen Beflügelung Theil zu nehmen, ohne daß Beschwatzefreund diese neuen Bürger für seine Stadt brauchen kann. Da aber die Menschen den Göttern zu opfern aufhören, indem sie bloß die Vögel verehren: so werden nun selbst die Götter gezwungen in die allgemeine Täuschung einzugehen und mit den Tollen zu rasen; es kommt ein Vertrag zu Stande, nach welchem Zeus dem Beschwatzefreund selbst die Herrschaft überläßt; Beschwatzefreund weiß den Herakles als Gesandten durch den Duft einiger Vögel zu fangen, die er als aristokratische Meuterer festgenommen hat und sich braten läßt.

---

[1]) V. 1167. *ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν.*

[2]) Auf der Bühne sieht man natürlich Nichts von der neuen Stadt; diese stellt durch das ganze Stück eine Felsen- und Waldgegend vor, mit der Wohnung des Epops in der Mitte, die am Ende des Stücks zugleich als Küche dient, wo die Vögel gebraten werden.

Am Schlusse erscheint Beschwatzefreund mit der Basileia als seiner prächtig geschmückten Braut, den Blitz des Zeus schwingend, in einem triumphirenden Hochzeitzuge, den der ganze Schwarm der Vögel begleitet.

In dieser kurzen Skizze sind absichtlich alle Nebenpartieen, so ergötzlich und glänzend sie auch sein mögen, übergangen, um nur eine richtige Vorstellung von dem Ganzen des Stücks zu gewähren. Man hat gerade bei diesem Stück oft den Wald vor Bäumen nicht gesehen und im Einzelnen eine Bedeutung gesucht, die mit dem Plan des Ganzen streitet. Athen selbst kann unter der Wolkenkukkuksburg unmöglich gemeint sein, zumal da diese Stadt der Vögel als eine bloße Einbildung behandelt wird: auch bleiben die Vögel durch das ganze Stück wirkliche Vögel, und wenn Aristophanes seine Landsleute unter dieser Maske verstanden hätte, würden die Eigenschaften der Athener auf eine ganz andere Weise an ihnen hervorgehoben sein[1]). Auch können unter den Auswanderern Beschwatzefreund und Hoffegut schwerlich bestimmte Athenische Staatsmänner gemeint sein; herrschende Führer des Volks aus jener Zeit könnten sich unmöglich dem Gerichtswesen, der Gesetzfabrikation, der Sykophantie so feindselig zeigen, als es Peisthetäros thut. Aber Athener, ächte Sprößlinge Athens, sind sie nach des Dichters eigner Erklärung, und es ist wohl klar, daß Aristophanes in den beiden Leuten, von denen einer ein pfiffiger Projektenmacher, ein unruhiger und höchst erfindsamer Kopf, der das Unsinnigste glaublich zu machen versteht, der andere aber ein ehrlicher, leichtgläubiger Narr ist, der mit treu-

[1]) Daß in Nephelokokkygia manche Einrichtung von Athen wiederkehrt, die Akropolis mit dem Dienst der Athena Polias, die Pelasgische Feste, beweist eben nichts, als daß die Athener, die den Plan dazu machen, dabei ihre einheimischen Namen anbringen, wie es bei Kolonieen zu geschehen pflegte.

herzigem Humor ganz auf die Tollheiten des Andern eingeht, rechte Mustercharaktere damaliger Athener hat aufstellen wollen[1]). So ist also allerdings das ganze Stück eine Satire auf Athenische Leichtfertigkeit und Leichtgläubigkeit, auf das Bauen von Luftschlössern und das träumende Erwarten eines Schlaraffenlebens, dem sich das Attische Volk in Masse hingab: aber diese Satire ist so allgemein gehalten, es ist so wenig von Zorn und Bitterkeit, so viel von phantastischem Humor darin, daß kein Stück einen angenehmern, harmlosern Eindruck machen kann. Wir müssen darin unser Urtheil ganz von dem der Athenischen Kampfrichter trennen, welche die Ritter krönten, aber den Vögeln nur den zweiten Preis gaben; es scheint, daß sie die Gewalt des ingrimmigsten persönlichen Angriffs mehr zu schätzen wußten, als die schöpferische Fülle der komischen Erfindungsgabe.

Von dem Jahre 411, Ol. 92, 1, haben wir zwei Stücke des Aristophanes — wenn die bisherigen chronologischen Bestimmungen sicher sind, die Lysistrata und die Thesmophoriazusen. Die Lysistrata wird durch eine erhaltene Didaskalie diesem Jahre zugeeignet, in welchem nach dem unglücklichen Ausgang der Sicilischen Expedition, der Besetzung von Dekeleia durch die Spartaner und dem Subsidientraktat derselben mit den Persern, der Krieg schwer auf den Athenern lastete. Zugleich war die Verfassung des Staats in ein Schwanken gekommen, das am Ende zur Oligarchie führte; das aus wenigen vornehmen Männern bestehende Collegium der Probulen übte eine Oberaufsicht über alle Staatsangelegenheiten und wenige Monate nach der Aufführung der Thesmophoriazusen begann

[1]) Es ist wohl zu bemerken, daß Euelpides nur so lange auf der Bühne bleibt, bis der Plan der Nephelokokkygia gemacht ist; hernach kann ihn der Dichter nicht mehr brauchen.

die Herrschaft der Vierhundert. Aristophanes, von Haus aus der friedliebenden Partei angehörend, die aus den wohlhabenden Landeigenthümern bestand, gibt sich in einer solchen Zeit ganz seiner Sehnsucht nach dem Frieden hin, als wenn mit dem Frieden alle bürgerliche Ordnung und Eintracht wiederkehren müßte. In der Lysistrata erscheint diese Sehnsucht in ein Possenspiel eingekleidet, dem kaum ein anderes an Muthwillen und Ausgelassenheit gleichkommt; die Weiber sind es, die durch Verweigerung der ehelichen Pflichten ihre Männer am Ende zwingen sich unter einander zu vertragen: aber an der sorgfältigen Vermeidung einer bestimmten politischen Satire merkt man, wie schwankend damals alle Verhältnisse waren und wie wenig Aristophanes wußte, wohin er sich mit der Macht einer entschiedenen Parteigesinnung werfen sollte.

Noch mehr geht Aristophanes in dem ziemlich gleichzeitigen Stück [1]), den Thesmophoriazusen, der Politik aus dem Wege und vertieft sich in eine literarische Kritik — wie sie ihm

---

[1]) Die Ansetzung der Thesmophoriazusen Ol. 92, 1, 411, beruht einerseits auf dem Verhältniß zur Andromeda des Euripides (s. Kap. 25), die ein Jahr älter war und nach dem Verhältniß zu den Fröschen (Schol. zu Arist. Fröschen 53) Ol. 91, 4, v. Chr. 412, gesetzt wird. Man könnte zwar die Andromeda nach dem Ausdruck ὀγδόῳ ἔτει ebenfalls auch 413 und dann die Thesmophoriazusen 412 setzen: aber dagegen spricht andererseits die deutliche Erwähnung der Niederlage des Charminos in einem Seegefecht (Thesmoph. 804); diese trifft nach Thucyd. VIII, 41, in den ersten Anfang des Jahres 411. Auf 410 kann man, ohne das Scholion Frösche 53 und einige andere übereinstimmende Notizen in den Ravennaschen Scholien zu den Thesmophoriazusen zu verwerfen, die Thesmophoriazusen nicht herabziehen: daher die Stelle V. 808 von den abgesetzten Rathsmitgliedern nicht auf die Verdrängung des Raths der Fünfhundert durch die Oligarchie der Vierhundert (Thucyd. VIII, 69) gehen kann, die erst nach den Dionysischen Festen des Jahres 411 eintrat, sondern darauf, daß die Buleuten des Jahres Ol. 91, 4, einen bedeutenden Theil ihrer Amtsthätigkeit an das Kollegium der Probulen abgeben mußten (Thucyd. VIII, 1).

früher nur zu einem ausschmückenden Beiwerke diente — der er wieder ein gehöriges Maß von unsaubern Späßen zur Ausstattung mitgibt. Euripides galt in Athen als Weiberhasser: eigentlich mit Unrecht, da in seinen Tragödien das reizbare, leidenschaftliche Gemüth des Weibes eben so oft den Impuls zu guten wie zu bösen Handlungen gibt. Doch hatte ihn einmal die allgemeine Meinung zum Misogyn gestempelt. Nun dreht sich das Stück um die Fiction, daß die Weiber bei der Feier der Thesmophorien, wobei sie völlig unter sich waren, gegen Euripides Rache sinnen und seinen Tod beschließen wollen und Euripides sich durch Jemanden, den die Weiber für eine ihres gleichen halten sollen, in dieser Versammlung vertreten lassen will. Der weichliche, weibliche Agathon, der ihm zuerst einfällt — eine herrliche Gelegenheit Agathons Manier zu travestiren — will sich nicht dazu verstehn, sondern gibt nur das Kostüm her, um damit den alten Mnesilochos, Euripides Schwager und Freund, als Weib herauszuputzen. Auch führt Mnesilochos die Sache seines Schwagers sehr wacker, aber er wird denuncirt, seiner Männlichkeit überführt und auf die Beschwerde der Weiber von einem Scythischen Polizeiknecht festgehalten, bis Euripides, nachdem er umsonst versucht als tragischer Menelaos und Perseus diese neue Helena und Andromeda zu entführen, den Scythen durch materiellere Mittel von der Bewachung des Mnesilochos abzieht. — Der größte Spaß in diesem ganzen Stücke ist wohl der, daß Aristophanes, indem er die Miene annimmt den Euripides für seine Lästerungen gegen die Weiber zu züchtigen, dem weiblichen Geschlecht um vieles ärger mitspielt, als es Euripides jemals gethan hat.

Die literarische Satire, welche in den letzten trüben Zeiten des Peloponnesischen Krieges den Aristophanes vorzugsweis beschäftigt zu haben scheint, tritt am vollendetsten in den Ol. 93, 3, 405 v. Chr., aufgeführten Fröschen auf, einem der ersten

Meisterstücke, das die Muse der Komödie jemals einem ihrer Lieblinge eingegeben. Hier ist schon die zum Grunde liegende Erfindung herrlich und grandios; es muß eine Freude gewesen sein einen so glücklichen Entwurf mit der von selbst zuströmenden Fülle komischer Erfindungen auszuschmücken. Dionysos, der Gott der dramatischen Bühne, der hier ganz als ein junger Athenischer Fant behandelt wird, welcher sich für einen Kenner von Tragödien ausgibt, ist darüber unglücklich, daß nach Euripides und Sophokles Tode eine große Oede auf der tragischen Bühne eingetreten, und beschließt sich einen Tragiker aus der Unterwelt, am liebsten den Euripides, wieder heraufzuholen [1]). Er läßt sich von Charon über den die Unterwelt begränzenden Teich fahren, wobei er selbst nach dem lustigen Gequak der Sumpffrösche rudern muß [2]), und gelangt nach allerlei Fährlichkeiten bis dahin, wo der Chor der seligen Eingeweihten (d. h. derjenigen, die die Freiheit und Lust der Komödie auf die rechte Weise zu genießen wissen) seine Lieder singt und Tänze aufführt; doch muß er noch mit seinem Knechte Xanthias an der Thür des Pluto manch lustiges Abenteuer bestehen, ehe er darin aufgenommen wird. Nun trifft es sich, daß gerade in der Unterwelt ein Streit sich entsponnen hat zwischen Aeschylos, der bisher den tragischen Thron besessen, und dem neuangekommenen Euripides, der ihn für sich in Anspruch nimmt, und Dionysos bringt damit seinen Plan so in Verbin-

---

[1]) Am meisten sehnt er sich nach Euripides Andromeda, die auch den Abderiten so außerordentlich gefiel. Lucian. quom. conscr. sit hist. 1.

[2]) Die Frösche werden zwar von dem Chor gesungen, aber bleiben dabei unsichtbar (was ein Parachoregema genannt wird); wahrscheinlich waren die Choreuten in dem Hyposkenion (dem Raum unter der Bühne) aufgestellt und mit den Fahrenden, die sich in der Orchestra befanden, auf gleicher Höhe.

dung, daß er den Sieger dieses Kampfes in die Oberwelt mit sich nehmen will. Dieser Wettkampf ist nun ein eignes Gemisch von Ernst und Scherz; er erstreckt sich über alle Theile der tragischen Kunst, über Inhalt und ethische Wirkung, Ausführung und Charakter der Rede, Prologe, Chorgesänge und Monodien, und trifft sehr oft in komischer Weise den wesentlichen Punkt. Aber eben so gut erlaubt sich der Komiker die Ansicht, die er einmal bei sich festgestellt, daß Aeschylos wahre Kerngedanken, voll ächten sittlichen Gefühls, aus tiefster Brust hervorhole, während Euripides durch sein feines spitzfindiges Räsonnement alles, worauf das Heil des Volkes beruhe, Glauben und sittliche Grundsätze, unsicher mache — er erlaubt sich diese seine Ansicht in kecken Bildern mehr hinzustellen als zu erweisen, wie wenn zuletzt die beiden Tragiker zu einer Wage treten und ihre Verse darauf werfen und Aeschylos gewichtige Kraftworte nun die fein zugespitzten Gedanken des Euripides in die Höhe schnellen. In dieser Grundansicht aber hat Aristophanes gewiß in so fern Recht, daß jenes unmittelbare Gefühl, jenes natürliche Bewußtsein des Rechten und Guten, wie es in Aeschylos lebte, der kraftvollen Tüchtigkeit der Bürger und der öffentlichen Sittlichkeit der Bürger viel zuträglicher ist, als das Räsonnement, wie es im Euripides Alles und Jedes vor sein Forum zieht und schon dadurch gleichsam von dem zweifelhaften Ausgange eines Processes abhängig macht. Nur hat Aristophanes darin Unrecht, daß er dem Euripides einen persönlichen Vorwurf aus einer Richtung macht, welche die ganze Zeit mit unwiderstehlicher Gewalt ergriffen hatte: die Komödie hätte die Macht haben müssen in das Rad der Zeit einzugreifen und das Triebwerk der geistigen Bewegung zurückzuschrauben, wenn sie das Athenische Publikum wieder auf den Standpunkt zurückführen wollte, auf dem Aeschylos ihm vollkommen genügte.

Merkwürdig sind die politischen Beziehungen, die neben dem literarischen Inhalt in dieser Komödie an verschiedenen Stellen hervortreten. Aristophanes behauptet noch immer seine Stellung gegen die leidenschaftlichen Demokraten; er greift den damals mächtigen Demagogen Kleophon an; er empfiehlt in der Parabase dem Volke, wenn auch verdeckt, doch sehr deutlich, Frieden und Versöhnung mit den verfolgten Oligarchen zu stiften, die Athen in der Zeit der Vierhundert beherrscht hatten: aber er erkennt an, daß das Volk sich nicht mehr durch eigne Kraft und Klugheit vor dem drohenden Verderben retten könne, er empfiehlt ihm sich dem mächtigen Genius des Alkibiades — der doch wahrhaftig kein alter Athener nach Aristophanes Ideal war — zu schmiegen, in jenem merkwürdigen Rathe, den er dem Aeschylos in den Mund legt:

„Den jungen Löwen ziehe nimmer auf im Staat,
Hast du ihn auferzogen, folge seiner Art."

Ein Rath, der freilich zehn Jahre früher noch mehr an seinem Platze gewesen wäre.

Aristophanes ist der einzige der großen Athenischen Dichter, der den Peloponnesischen Krieg überlebte, in dessen Verlauf Sophokles und Euripides, Kratinos und Eupolis, gestorben waren. Wir finden ihn wie eine fremdartige Erscheinung noch eine Reihe Jahre nach dem Peloponnesischen Kriege als Dichter thätig. Seine Ekklesiazusen sind wahrscheinlich v. Chr. 392, Ol. 96, 4, auf die Bühne gebracht worden: ein toller Schwank, bei dem indeß dasselbe politische Credo zum Grunde liegt, das Aristophanes nun schon seit dreißig Jahren bekannte. Die Demokratie war damals mit allen ihren schlechten Seiten wieder hergestellt; das Geld des Staats wurde wieder für Privatinteressen verschwendet; der Demagog Agyrrhios fütterte das gemeine Volk mit hohem Solde für die Theil-

nahme an den Versammlungen; das Volk folgte ohne rechtes Vertrauen heute dem und morgen jenem Führer: in dieser Lage der Sachen beschließen nach Aristophanes Dichtung die Frauen den Staatshaushalt und die ganze Regierung an sich zu nehmen und setzen es auch in Männerverkleidung in der Ekklesia durch, hauptsächlich, weil dies allein in Athen noch nicht versucht sei [1]) und man sich dabei der guten Hoffnung überläßt, daß, nach einem alten Orakel, den Athenern auch das Tollste, was sie beschlössen, zum Heile gereichen müsse. Die Frauen richten dann ein treffliches Utopia ein, in dem alle Güter und Frauen gemeinsam sind und insbesondere für die Häßlichen beider Geschlechter trefflich gesorgt wird, eine Vorstellung, die hernach mit der ausgelassensten Laune in alle ihre närrischen Consequenzen hinein verfolgt wird.

In dieser Verbindung eines ernsthaften Grundgedankens mit den keckſten Schöpfungen einer schwärmenden Phantasie sind die Ekklesiazusen mit den Stücken aus der blühendsten Zeit der Attischen Komödie in eine Reihe zu stellen: dagegen zeigt die technische Einrichtung des Stücks unverkennbar den Einfluß der damaligen beengten und dürftigen Verhältnisse des Staats [2]). Der Chor ist offenbar höchst ökonomisch eingerichtet, seine Maske war leicht zu beschaffen, da er eben nichts als Attische Frauen darstellt, die zuerst mit Bärten und Männermänteln auftreten; dabei bedurfte er nur geringe Einübung, da er nur wenig zu singen hat. Die ganze Parabase ist weggelassen und wird durch eine kurze Anrede ersetzt, durch welche der Chor vor seinem

---

[1]) Ekklesiaz. 456: ἐδόκει γὰρ τοῦτο μόνον ἐν τῇ πόλει οὔπω γεγενῆσθαι.

[2]) Die Choregieen fielen nicht aus, aber man suchte sie immer weniger kostspielig zu machen. S. Boeckh Staatshaushaltung der Athener B. III. §. 22.

Abgange die Richter auffordert gerecht und unparteiiſch zu richten.

Dieſe äußeren Abweichungen von dem urſprünglichen Plane der alten Komödie finden ſich mit großen Veränderungen im Innern verbunden im Plutos und bilden den deutlichen Uebergang zu der ſogenannten mittlern Komödie. Der Plutos, der uns noch erhalten iſt, iſt nicht der vom Dichter im Jahre 408 (Ol. 92, 4.) auf die Bühne gebrachte, ſondern der zwanzig Jahre ſpäter, 388 (Ol. 97, 4), gegebne, das letzte Stück, das der alte Dichter ſelbſt auf die Bühne brachte; denn zwei Stücke, die er hernach noch gedichtet hat, ließ er durch ſeinen Sohn Araros aufführen, den Kokalos und Aeoloſikon. In dem erhaltenen Plutos reißt ſich Ariſtophanes entſchieden von den großen Staatsintereſſen los; ſeine Satire iſt in dieſem Stück theils allgemein menſchlich, auf Unvollkommenheiten und Verkehrtheiten, die ſich überall im Menſchenleben finden, gerichtet, theils ganz perſönlich, indem ſie Individuen aus der Menge nach Laune aufgreift, um einem Spaße mehr Würze zu geben. Die zum Grunde liegende Erfindung paßt für alle Zeiten; der Reichthumsgott iſt in ſeiner Blindheit in die Hände der ſchlechteſten Menſchen gerathen und dadurch ſelbſt ſehr heruntergekommen; ein guter ehrlicher Bürger, Chremylos, ſorgt für die Heilung ſeiner Blindheit und macht dadurch viel wackere Leute glücklich und viele ſchlechte brodtlos. Aus der allgemeinen Haltung dieſer Fabel folgt auch, daß die Perſonen den allgemeinen Charakter ihres Standes und Geſchäftes haben, worin das Stück ſich eben ſo ſehr der Weiſe der mittlern Komödie annähert, wie in dem beſcheidneren, minder anſtößigen, aber auch minder genialen Charakter der Sprache. Dabei iſt aber dieſe Veränderung keineswegs durchgängig, ſo daß etwa ſchon die neue Gattung ebenmäßig ausgebildet vor uns ſtände; ſtückweis fühlt man ſich noch ganz vom Hauche der

alten Komödie umweht, und man kann sich der traurigen Ueberzeugung nicht erwehren, daß der geniale Komiker die Blüthezeit seiner Kunst überlebt und dadurch in seiner Kunst selbst unsicher und ungleich geworden war.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Die übrigen Dichter der älteren, die mittlere und neuere Komödie.

Von Kratinos und Eupolis, von Pherekrates und Hermippos, von Telekleides und Platon und mehreren ihrer Mitbewerber um die Preise der Komödie haben wir eine Menge Namen einzelner Stücke und Anführungen von kurzen Stellen: einen wahren Schatz für eine unermüdliche Forschung in den Einzelheiten des Atheniſchen Staatsweſens und Lebens, aber wenig Gewinn bietend für eine Darſtellung, wie die unſre, die auf den Gehalt ganzer Werke und auf den unterſchiedenen Charakter der Dichter ausgeht.

Von Kratinos lehren Ariſtophanes, wenn auch kurze, doch prägnante Schilderungen mehr, als die ſehr zerbröckelten Bruchſtücke ſeiner Werke. Er war offenbar eine Natur ganz geſchaffen für den wilden luſtigen Tanz des bacchiſchen Komos. In ihm ſprach der Grundton der Komödie ſich eben ſo kräftig und machtvoll aus, wie im Aeſchylos der der Tragödie. Er gab ſich dem launig-phantaſtiſchen Spiele mit der vollen Kraft ſeines Geiſtes hin; die ſprühenden Funken ſeines Witzes gingen von ſeiner von altatheniſchem Hochſinn flammenden Seele aus. Seine perſönlichen Angriffe waren frei von jeder Scheu und Rückſicht. Ariſtophanes erſchien gegen Kratinos ſeiner gebil-

det, gewandter in fertiger, schlagender Rede und nicht ohne einen bedeutenden Anflug von eben der sophistischen und Euripideischen Bildung, die er so systematisch bekämpfte. „Wer bist du, kam bei Kratinos vor, du haarspaltender Redner, du Sentenzenjäger, du kleiner Euripidaristophanes“ [1]).

Kratinos Dichtungen zeigen zum Theil schon durch die Namen seiner Chöre, wie mannigfache und kecke Erfindungen ihnen zum Grunde lagen. Er setzte nicht bloß einen Chor aus lauter Archilochos und Kleobulinen zusammen, d. h. aus schmähsüchtigen Spöttern und räthselliebenden Frauen; er führte auch Chiron's und Ulyssesse in der Mehrzahl als Chor ein und Panopteſſe, d. h. Wesen, wie der Argos-Panoptes der Mythologie, die nach beiden Seiten Köpfe und unzählige Augen hatten [2]), worunter er nach einer sinnreichen und einleuchtenden Erklärung [3]) die Schüler eines damaligen spekulativen Philosophen, des Hippon, bezeichnete, denen im Himmel und auf Erden Nichts verborgen blieb. Auch die Reichthümer (πλοῦτοι) und die Gesetze Athens (νόμοι) bildeten Chöre beim Kratinos, wie überhaupt die Attische Komödie sich die Freiheit nahm Alles was sie Lust hatte zu personificiren [4]).

Am besten kennen wir den Gang eines Stücks von Kratinos, das in seine letzten Lebensjahre fällt und Pytine oder die Bouteille betitelt war. Kratinos hatte unläugbar in seinen spätern Jahren sich dem Weine übermäßig ergeben, und Aristophanes und andre Komiker verspotteten ihn schon als einen

---

[1]) Τίς δὲ σύ; (κομψός τις ἔροιτο θεατής) Τπολεπτολόγος, γνωμιδιώτης, εὑριπιδαριστοφανίζων. Aristophanes Antwort ist oben Kap. 25 erwähnt.

[2]) πρανία δισσὰ φορεῖν, ὀφθαλμοὶ δ' οὐκ ἀριθμητοί.

[3]) Bergk de reliquiis comoediae Atticae antiquae p. 162.

[4]) So waren Platons Ἑορταί und Νῖκαι, Krates Λῆροι und Τόλμαι gewiß vom Chor benannt.

blödsinnig gewordenen Alten, dessen Poesie im Weine völlig ertrunken sei. Da raffte sich der alte Komiker noch einmal auf, und mit solchem Nachdruck und Glück, daß er im J. 423, Ol. 89, 1, den Preis über alle seine Rivalen, unter denen auch Aristophanes mit den Wolken war, davontrug. Dies Stück war die Pytine. Der Dichter machte sich mit großartiger Unbefangenheit selbst darin zum Gegenstand der Komödie. Die Komödie trat darin als ächte Ehefrau des Kratinos, als das traute Weib seiner jüngern Tage, auf und beklagte sich bitter über die Vernachlässigung, die ihr jetzt widerfahre, weil ihr Mann einem andern Frauenzimmer, der Bouteille, allein anhange. Sie geht zum Archonten und bringt eine Klage wegen sträflicher Vernachlässigung (κάκωσις) an; wenn der Mann nicht zur Pflicht zurückkehren wolle, verlangt sie die Scheidung von ihm. Die Folge ist, daß der Dichter sich besinnt und die alte Liebe in seinem Herzen wieder erwacht, und am Ende erhob er sich in aller Kraft und Herrlichkeit seines poetischen Genius und trieb es gar so weit in dem Drama, daß seine Freunde ihm den Mund verstopfen wollten, weil er sonst alles mit der Fluth seiner Dichtungen und Verse überschwemmen würde [1]). In diesem Stücke scheint in der That Kratinos den Vorwurf nicht verdient zu haben, der ihm sonst gemacht wird, daß er seine trefflichen Erfindungen nicht gehörig durchführe und gleichsam selbst zersprenge.

Schon in Kratinos Blüthezeit traf ein Gesetz, wodurch die Freiheit des Spottes in der Komödie beschränkt wurde (Ol. 85, 1, 440 v. Chr.). Es ist sehr wahrscheinlich, daß unter dem Zwange dieses Gesetzes, das aber nicht lange in Kraft blieb, die Ulyssesse (Ὀδυσσεῖς) des Kratin aufgeführt wurden, von

[1]) Cratini fragmenta coll. Runkel. p. 50. Meineke Hist. crit. com. Graec. p. 51.

welchem Stücke die alten Literatoren bemerkten [1]), daß es dem Charakter der mittlern Komödie nahe käme; es hielt ſich wahrſcheinlich, ohne alle perſönliche und beſonders politiſche Satire, in dem Kreiſe allgemein menſchlicher Verhältniſſe, wozu der mythiſche Gegenſtand — Odyſſeus beim Kyklopen Polyphem — leicht benutzt werden konnte.

Ein Römiſcher Dichter, der ſeine Worte ſehr ſorgfältig zu wählen und mit einer beſondern Prägnanz auszuſtatten pflegt [2]), nennt den Kratinos den kühnen und neben ihm Eupolis den zornigen. Offenbar war ein heftiger Ingrimm gegen die einreißenden Schlechtigkeiten und eine beſondre Bitterkeit der Satire ein Hauptzug im Charakter des Eupolis, dem ſonſt eine reiche Erfindungsgabe nachgerühmt wird [3]). Er ſelbſt ſchrieb ſich großen Antheil an Ariſtophanes Rittern zu, der Komödie, in welcher die perſönliche Satire am meiſten vorwaltet. Dagegen Ariſtophanes ſeinerſeits behauptet, daß Eupolis in ſeinem Marikas die Ritter nachgeahmt und durch ſchlechte Zuſätze verdorben habe [4]). Wir wiſſen von dieſem Marikas, welcher Ol. 89, 3, 421 v. Chr. aufgeführt wurde, ſo viel, daß unter dieſem Sklavennamen der Demagog Hyperbolos gemeint war, der Nachfolger des Kleon in der Volksgunſt, der wie Kleon als ein Menſch ohne liberale Erziehung von gemeinſter Geſinnung

---

[1]) Platonius de comoedia p. VIII. Daß das Stück eine Verſpottung (*διασυρμόν τινα*) der Homeriſchen Odyſſee enthalte, iſt gewiß nicht ſo zu nehmen, als wenn Kratinos den Homer habe kritiſiren und lächerlich machen wollen.

[2]) Perſius 1, 124. Auch die Vita Aristophanis ſtimmt damit überein.

[3]) *φαντασία*, *εὐφάνταστος*. Derſelbe Grammatiker rühmt am Eupolis zugleich Schwung (*ὑψηλός*) und Anmuth (*ἐπίχαρις*). Die letzte wird dort wohl zu ſehr hervorgehoben.

[4]) Ariſtoph. Wolken 553.

dargestellt wurde, der gute Nikias kam in dem Stücke namentlich als Zielpunkt seiner Ränke vor. Aber leicht das giftvollste Stück des Eupolis waren seine Βαπτά, die im Alterthum oft erwähnt werden, doch so, daß es nicht leicht ist eine klare Vorstellung von dem sehr eigenthümlichen Drama zu gewinnen. Das Wahrscheinlichste dünkt dem Verfasser dieses Buchs, daß Eupolis Komödie gegen Alkibiades Genossenschaft (Hetairia) gerichtet war und zwar insbesondre gegen das eigne Gemisch von einer Ausgelassenheit, die den gewohnten Sitten Hohn sprach, und einer Frivolität, welche die väterlichen Religionen verachtete und sich dabei gern in das Gewand geheimer und fremdartiger Religionsübung hüllte. In dem Stücke traten Alkibiades und seine Kameraden unter dem Namen Βαπτά — der von einem mystischen Gebrauche des Eintauchens entnommen zu sein scheint — als Verehrer einer barbarischen Gottheit, der Thrakischen Kotys oder Kotytto, auf, deren wilden, mit betäubender Musik gefeierten Dienst sie als Deckmantel aller möglichen Ausschweifungen brauchten: Schilderungen, die nach Juvenals Nachbildung [1]) höchst kräftig und eindringend gewesen sein müssen.

Eupolis hatte zwei Stücke gedichtet, die offenbar in Beziehung auf einander standen und den politischen Zustand Athens, das eine nach innen, das andre nach außen, darstellten. Das eine waren die Demoi, in denen die Ortschaften Attika's, aus denen das ganze Volk bestand (δῆμοι), als Personen den Chor bildeten. In diesem Stücke stieg Myronides, ein ansehnlicher und hochgeachteter Feldherr und Staatsmann der Perikleischen Zeit, der den Perikles und die großen Männer jener Zeit überlebt hatte und nun in höherem Alter sich einsam unter einer entarteten Generation fühlte, in der Absicht Athen

[1]) Juvenal II, 91. Vgl. Buttmann Mythologus, B. 2, S. 159—167. Meineke Quaest. Jun. Spec. I, p. 44. Lobeck Aglaophamus T. II, p. 1008. Lucas Eup. et Crat. p. 84. Fritzsche Quaest. Aristoph. 1, p. 201.

einen seiner alten Führer wiederzuholen in die Unterwelt hinab und holt den Solon, Miltiades, Aristeides und Perikles herauf [1]). Schilderungen dieser Männer, in denen der Respekt vor ihrer Größe sich mit manchem heitern Scherze wohl vertrug, und auf der andern Seite energische Darstellungen der gegenwärtigen Verwaisung Athens von tüchtigen Volks- und Heerführern waren dadurch aufs schönste motivirt. Es scheint nach einigen Bruchstücken, daß es den alten Heroen schlecht auf der Oberwelt behagte und der Chor sie sehr bitten mußte doch den Staat und die Heere Athens nicht verweichlichten und üppigen Jünglingen zu überlassen; das Stück schloß damit, daß der Chor die wollenumwundnen Olivenstäbe (εἰρεσιῶναι), womit er die Geister der Unterwelt verehrt und sein Flehen nach heiligem Ritus unterstützt hatte, nach vollbrachtem Dienste ihnen weihte und sie wie Götter verherrlichte. Die Poleis des Eupolis dagegen hatten die bundesgenössischen oder vielmehr zinspflichtigen Städte Athens zum Chor; die den Athenern immer treu gebliebne und darum besser behandelte Insel Chios stach darunter vortheilhaft hervor; Kyzikos in der Propontis schloß den Reigen. Sonst läßt sich über den Zusammenhang des Stücks wenig ins Klare bringen.

Unter den übrigen Komikern der Zeit läßt sich Krates am deutlichsten unterscheiden, eben weil er am meisten Abweichendes hatte. Krates war vom Schauspieler des Kratin zum Dichter emporgestiegen, aber darum nichts weniger als ein

---

[1]) Daß Myronides den Perikles heraufholt, geht deutlich aus der Vergleichung des Plutarch Perikl. 24 mit den Stellen bei Aristides, Platonios u. A. (Raspe de Eupolid. *Δήμοις* ac *Πόλεσιν*. Lips. 1832.) hervor. Perikles fragt den Myronides, warum er ihn denn heraufhole, ob denn nicht Athen tüchtige Leute habe, ob nicht sein Sohn von der Aspasia ein großer Staatsmann sei u. dgl. Daraus sieht man deutlich, daß es Myronides war, der ihn heraufgeführt hatte.

Nachahmer des Kratin. Er gab vielmehr das Feld, das Kratin und die andern Komiker zu ihrem beständigen Tummelplatz erkoren, die politische Satire, ganz auf, vielleicht weil er in seiner abhängigern Lage nicht den Muth hatte die mächtigsten Demagogen von der Bühne herab zu bekämpfen, oder weil er die besten Lorbeern sich hier schon vorweggenommen glaubte. Seine Virtuosität lag in der bloßen kunstreichen Anlage und Verflechtung seiner Stücke[1]; seine Stücke erregten durch den Zusammenhang der darin enthaltenen Geschichte Interesse. Darum sagt Aristophanes von ihm[2], er habe die Athener mit wenigem Aufwand vortrefflich bewirthet und mit großer Nüchternheit die sinnreichsten Erfindungen den Athenern zu genießen gegeben. Krates Stücke waren Sittengemälde, wie er z. B. den Trunkenbold zuerst auf die Bühne brachte, so wie Pherekrates, der sich wieder unter den Attischen Komikern am meisten an Krates anschloß[3], den Fresser mit kolossalen Zügen schilderte.

Krates wird von Aristoteles mit dem Sicilischen Komiker Epicharm zusammengestellt und stand ohne Zweifel in einer näheren Verwandtschaft mit ihm als die übrigen Attischen Komödiendichter[4]. Dies wird die rechte Stelle sein, um von diesem berühmten Dichter zu reden, da es die historische Entwickelung des Attischen Dramas zu sehr gestört haben würde, wenn wir die Sicilische Komödie früher hätten berücksichtigen wollen. Die Sicilische Komödie knüpft, wie wir schon früher

---

[1]) Aristot. Poetik. c. 5: *τῶν δὲ Ἀθήνησι Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου λόγους ἢ μύθους ποιεῖν.* D. h. von den Athenischen Komikern fing Krates zuerst an, die persönliche Satire aufgebend, Erzählungen oder Dichtungen allgemeinen Inhalts zu machen.

[2]) Ritter 535. Vgl. **Meineke hist. crit. com. Graec. p. 60.**

[3]) **Anonym. de comoedia p. XXIX.**

[4]) **Bergk de rel. com. Att. p. 285.**

bemerkten (Kap. 27), auch an die alten Megarischen Possenspiele an, aber hat eine andere und eigenthümliche Richtung genommen. Die Megarischen Possenspiele selbst hatten gewiß nicht den politischen Charakter, den die Attische Komödie so zeitig annahm, und kultivirten dagegen eine Gattung des Spaßes, die dem Aristophanischen Drama fremd ist, die lächerliche Nachahmung bestimmter Stände und Geschäfte im Menschenleben. Eine lebhafte muntre Beobachtung des Betragens und der äußern Manieren, welche mit bestimmten Aemtern und Beschäftigungen verbunden zu sein pflegten, ließ bald darin etwas Charakteristisches und oft auch etwas einseitig Beschränktes, der liberalen Bildung Fremdes, für andere Thätigkeit Ungelenkes darin wahrnehmen und öffnete so dem Spotte und Witze ein weites Feld. So brachte Máson, ein alter Megarischer Komödienspieler und Dichter [1]), die Maske des Koches oder eines Küchendieners in stehenden Gebrauch; man nannte davon solche Leute in Athen Máſonen, ihre Späße Máſonische [2]). Solche Darstellungen hatten ein bedeutendes Element von körperlicher Nachäffung und possirlichen Gesten, wie sie überhaupt die Dorier mehr geliebt zu haben scheinen als die Athener; das Spiel der Spartanischen Deikelikten bestand bloß in einer Nachahmung gewisser Charaktere aus dem gemeinen Leben, eines fremden Arztes z. B. durch gestikulirende Tanzbewegungen und die schlichte Rede des gemeinen Lebens. Daß diese Art von Komik durch die Dorischen Kolonieen auf Sicilien übergegangen, ist um so wahrscheinlicher, da wir gerade an

[1]) Er lebte ohne Zweifel in der Zeit, wo neben der Attischen Komödie eine Megarische existirte, auf welche Ekphantides (vor Kratin) und andere Dichter der alten Komödie als auf ein rohes Possenspiel hinweisen. Derselben Zeit gehört der Megarische Komiker Tolynos an.

[2]) Der Grammatiker Aristophanes von Byzanz bei Athenäus XIV, p. 659 und Festus v. Maeson.

den westlichen Grenzen der griechischen Welt eine solche Komik, die sich an stehenden Charakteren, die in immer wiederkehrenden Masken auftreten, erlustigt, sehr verbreitet finden. Das Oscische Spiel der Atellanen, das auch aus Campanien zu den Römern überging, hatte diese stehenden Masken zum eigentlichen Kennzeichen; und so weit der Weg auch von den Doriern des Peloponnes bis zu den Oskern von Atella zu sein scheint, so liegen doch in den Namen jener Charaktermasken selbst deutliche Beweise eines Griechischen Einflusses [1]).

In Sicilien tritt die Komödie zuerst in Selinus auf, einer Megarischen Kolonie. Hier lebte vor Epicharm — wie lange vor ihm, läßt sich nicht durch glaubwürdige Zeugnisse ermitteln — Aristoxenos, der Komödien im Dorischen Dialekt dichtete. Man weiß nur sehr wenig von ihm; merkwürdig indeß, daß unter diesem Wenigen ein Vers ist, womit eine längere Invective gegen die Weissager beginnt [2]); er hat es offenbar auch mit den Thorheiten und Lächerlichkeiten ganzer Stände und Menschengattungen zu thun gehabt.

Die blühende Periode der Sicilischen Komödie war die, in welcher Phormis, Epicharmos und dessen Sohn oder Schüler Deinolochos für die Bühne dichteten. Phormis wird als Freund des Gelon und Erzieher seiner Kinder genannt; Epicharm war nach glaubwürdigen Nachrichten von Geburt ein Koer, der mit dem Koischen Tyrannen Kadmos,

---

[1]) Zu den stehenden Masken der Atellanen gehören der Pappus, dessen Namen offenbar der Griechische πάππος ist und besonders an den Παπποσείληνος, den alten Führer der Satyrn im Satyrdrama, erinnert; der Maccus, dessen Bedeutung durch das Griechische μακκοᾶν erklärt wird, auch der Simus (wenigstens in späterer Zeit, Sueton Galba 13), wie besonders Satyrn von ihren aufgestülpten Nasen heißen.

[2]) Bei Hephästion Encheir. p. 45.

als dieser um Ol. 73 (v. Chr. 488) die Herrschaft über seine Insel niederlegte und nach Sicilien zog, eben dahin gekommen war und eine kurze Zeit in dem Sicilischen Megara wohnte, — wo er sich wahrscheinlich zuerst dem Berufe eines komischen Dichters widmete. Als Megara Ol. 74, 1. oder 2. (v. Chr. 484. 483.) von Gelon erobert und die Bevölkerung der Stadt nach Syrakus versetzt wurde, ging Epicharm ebenfalls nach Syrakus über, die Blüthezeit seines Lebens und seiner Kunst trifft unter die Herrschaft des Hieron (Ol. 75, 3 bis 78, 2, v. Chr. 478—467). Schon diese chronologische Bestimmung läßt abnehmen, daß die Richtung der Epicharmischen Komödie nicht politischer Art sein konnte; die Sicherheit und das Ansehn des Tyrannen vertrug sich schwerlich mit einer solchen Freiheit der Bühne. Es soll damit nicht in Abrede gestellt werden, daß die großen Zeitereignisse, die Schicksale des Landes, in Epicharms Stücken berührt und vielleicht ausführlich geschildert wurden, wie wir in der That von mehreren Stücken bestimmt solche Zeitbeziehungen nachweisen können: aber die Epicharmische Komödie nahm nicht, wie die Aristophanische, Partei in den Kämpfen politischer Faktionen und Richtungen und suchte keinen bestimmten politischen Zustand von Syrakus als den glücklichen, den entgegengesetzten als elend und verderblich darzustellen. Epicharms Komödie hatte eine allgemein menschliche Tendenz; sie lachte und schalt über Thorheiten und Verkehrtheiten, die sich im geselligen Leben der Menschen auf gewissen Bildungsstufen überall einstellten. Epicharm hatte ein bedeutendes Element von jener anschaulichen Darstellung bestimmter Klassen von Personen aus dem gemeinen Leben; ein großer Theil seiner Stücke scheinen Charakterstücke gewesen zu sein, wie der Bauer (Ἀγρωστῖνος), die Festgesandten (Θεᾶροι); bestimmt wird gemeldet, daß Epicharm den Schmarotzer und den Trunkenbold (den Krates für die Attische Komödie verar-

beitete) zuerſt auf die Bühne brachte. Epicharm hatte auch zuerſt den Namen des Paraſiten [1]), der hernach ſo oft in Griechiſchen und Römiſchen Stücken erklungen iſt; wohl mögen manche von den derben und luſtigen Zügen, womit Plautus dieſe Sorte von Perſonen zu zeichnen pflegt, in ihrem erſten Entwurfe bis auf Epicharm hinaufgehn [2]). Der Syrakuſiſche Dichter zeigte gewiß bei der Auffaſſung ſolcher Perſonen viel von dem Geſchick, das dem Doriſchen Stamme vor andern Griechiſchen eigen war, eine ſorgfältige und ſcharfe Beobachtung der Menſchen zuſammenzudrängen in einzelne frappante Züge und körnige Ausdrücke, ſo daß man den ganzen Menſchen zu durchſchauen glaubte, wenn er auch nur wenige Worte geſprochen. Aber mit dieſem Geſchick vereinte ſich in Epicharm auf eine ganz eigenthümliche Weiſe ein philoſophiſches Beſtreben. Epicharm war ein ernſter Mann von mannigfacher, tiefgeſchöpfter Bildung; er gehörte von Haus aus zu der Schule der Koiſchen Aerzte, die ihre Kunſt von Aeskulap herleiteten; er war von einem Schüler des Pythagoras, Arkeſas, in dies eigenthümliche Syſtem der Philoſophie eingeweiht worden, und ſeine Komödien waren voll von philoſophiſchen Erörterungen [3]),

---

[1]) Im Attiſchen Drama des Eupolis traten die Schmarotzer des reichen Kallias als κόλακες auf; aber ſchon daß ſie den Chor bildeten, machte es unmöglich, daß ſie der eigentliche Gegenſtand der komiſchen Satire geweſen wären. Erſt Alexis, von der mittlern Komödie, brachte den Paraſiten (unter dieſem Namen) auf die Bühne.

[2]) Der Name, den der Paraſit in Plautus Stichus führt, Mikkotrogus, iſt nicht Attiſch, ſondern Doriſch, und ſtammt alſo wohl von Epicharm her.

[3]) Epicharm ſelbſt ſagt in einigen ſchönen Verſen bei Diogen. Laert. III, 1. §. 17, daß einſt mit ſeinen Reden, in anderem Gewande, ohne Versmaß, ein Nachfolger von ihm alle andern Denker überwinden werde. Es iſt wohl ſehr wahrſcheinlich, daß die philoſophiſche Anthologie, die man unter dem Namen des Epicharm hatte und die Ennius in ſeinem Epicharmus (in trochäiſchen Tetrametern) nachbildete, ein eben ſolches

nicht bloß — wie man zunächst erwarten sollte — über Begriffe und Grundsätze der Moral, sondern auch über Punkte metaphysischer Art, Gott und die Welt, Leib und Seele; wo es freilich schwer zu begreifen ist, wie Epicharm diese speculativen Diskurse in den Zusammenhang seiner Komödie einflocht. Genug, daß man sieht, daß Epicharm Mittel und Wege fand, um die Darstellung der Thorheiten und Lächerlichkeiten der damaligen Welt an die höchsten Erkenntnisse oder Ahnungen über die Natur der Dinge zu knüpfen: woraus man abnehmen kann, wie ganz verschieden seine Weise von der der Attischen Komödie war.

Mit dieser allgemein menschlichen und philosophischen Tendenz läßt sich auch die mythische Form sehr gut in Einklang bringen, welche ein großer Theil der Epicharmischen Komödien hatte [1]). Mythische Personen haben jenes Allgemeingiltige, Normale, von kleinen Zufälligkeiten Unabhängige in ihren Eigenschaften und Charakterzügen, woran sich die innern Gründe und äußern Folgen, die Symptome und Kriterien, guter und schlechter Gemüthszustände am allerbesten aufzeigen lassen. Wäre uns die Dorische Komödie und was sich daran in der alt Attischen und besonders in der mittlern Komödie anschließt erhalten, so würden wir an anschaulichen Darstellungen deutlich sehen können, was wir jetzt nur aus Titeln und kurzen Fragmenten errathen, daß die Mythologie in dieser Behandlung für die Komik eben so ergiebig war, wie für die ideale Welt des tragischen Drama's. Natürlich mußte für die komische Be-

Excerpt aus Epicharms Komödie war, wie die Gnomologie, die wir von Theognis haben, aus dessen Elegieen excerpirt ist.

[1]) Von 35 Titeln Epicharmischer Komödien, die sich erhalten haben, sind 17 von mythologischen Personen hergenommen. Grysar de Doriensium comoedia p. 274. Vgl. Epicharmi frgm. coll. H. Palman Kruseman. Harlemi 1834.

handlung das ganze Götter- und Heroenwesen in eine niedere Sphäre gezogen werden; die anthropomorphisirende Behandlung der Götter mußte gleichsam den letzten Schritt thun und das Leben derselben ganz nach der Weise der bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse des gemeinen Mannes auffassen und die gemeinsten Neigungen und Triebe an ihnen hervorheben. So war die unersättliche Eßlust des Herakles ein Gegenstand, in dessen Schilderung Epicharm Bedeutendes leistete [1]); in einem andern Stücke [2]) wurde ein Hochzeitmahl unter den Göttern als das Höchste des ausgesuchtesten Luxus geschildert; ein drittes, Hephästos oder die Zechbrüder [3]), stellte den Streit des Feuergotts mit seiner Mutter Hera gewiß ganz als einen Familienzwist vor, der auf die lustigste Weise dadurch beendet wurde, daß Bacchus den aufgebrachten Sohn, der in seinem Zorn den Olymp verlassen, zu einem großen Zechgelage lud und, nachdem er ihn gehörig trunken gemacht, in einem rauschenden Triumphzuge nach dem Olymp zurückführte. Am anschaulichsten möchte sich immer noch der ganze Ton dieser mythologischen Komik aus den dahin einschlagenden Scenen in Aristophanes Stücken erkennen lassen; der Prometheus, der als der Unzufriedne und Intriguant im Olymp die Mittel angibt den Göttern die Herrschaft zu nehmen, und dann die Gesandtschaft der drei Götter, wobei Herakles über dem Bratenduft das Interesse der Götter vergißt und die Stimme des schlechtesten unter den dreien die Majorität bildet, zeigen sehr deutlich, wie aus der Götterwelt sehr treffende Bilder für ächt menschliche Situationen und Verhältnisse entnommen werden konnten. Auf jeden Fall sieht man daraus auch, wie die komische Behandlung der Mythologie sich von der im Satyr-

[1]) In seinem Busiris. [2]) In der Hochzeit der Hebe.
[3]) *Ἥφαιστος ἢ Κωμασταί.*

drama herrschenden unterschied. Hier werden die Götter und Heroen in eine Klasse von Wesen hineingezogen, in denen ein sinnlich rohes Naturleben waltet; dort treten sie dagegen in ein soziales Leben, das mit allen den Mängeln und Krankheiten behaftet ist, wie eben das menschliche Dasein in der Geselligkeit.

Die Sicilische Komödie ging in ihrer kunstreichen Ausbildung der Attischen um ein Menschenalter voraus, und doch ist der Uebergang zu der sogenannten mittlern Attischen Komödie leichter vom Epicharm als von Aristophanes, der sich selbst in dem Stücke, das dahin neigt, sehr unähnlich erscheint. Die mittlere Komödie blüht in Zeiten, in denen sich die Demokratie in Athen noch in unbeschränkter Freiheit bewegte; aber es scheint, daß das Volk nicht mehr genug Selbstgefühl und Zuversicht zu seinem ganzen Thun und Treiben hatte, um sich, seine Führer und die geltenden Principien der Staatsverwaltung von der Bühne verspotten und sich doch auch wieder darin nicht irre machen zu lassen. Der unglückliche Ausgang des Peloponnesischen Krieges hatte die erste frische Kraft des Atheniſchen Staates gebrochen, mit der Herstellung der Freiheit und Demokratie und selbst einer gewissen Seeherrschaft der Athener war die frühere Energie des öffentlichen Lebens noch nicht hergestellt; in allen Theilen des Staatswesens, der Finanzverwaltung, der Kriegführung, dem Gerichtswesen waren zu viel Mängel und Schwächen, die das Attische Volk wohl einsah, aber zu bequem und genußsüchtig war, um sich ihrer ernsthaft zu entledigen; unter solchen Umständen wäre ein Spott wie der des Aristophanes, der nicht mehr bloß einzelne Schatten an einer glänzenden Erscheinung, sondern eine ganze verdunkelte Gestalt ohne alle Schonung hervorgezogen hätte, unerträglich gewesen, weil ihm alle Heiterkeit der Komödie gemangelt hätte. Die Komiker dieser Zeit nahmen daher jene allgemein menschliche Richtung, wie

wir ſie ſchon bei der Megariſchen Komödie und Allem, was ſich daran hängt, nachgewieſen haben; ſie ſtellten lächerliche Thorheiten der verſchiednen Stände und Klaſſen der Geſellſchaft dar [1]) und bildeten darin auch ganz die Rede des gemeinen Lebens nach, die überhaupt bei ihnen weit gleichförmiger herrſchte als bei Ariſtophanes, ausgenommen wo ſie durch parodiſche Nachbildungen der epiſchen und tragiſchen Poeſie unterbrochen wurde [2]). Es fehlte auch dieſen Schauſpielen nicht ganz an der Würze perſönlicher Satire, aber dieſe traf nicht mehr die Mächtigen, die Führer des Volks [3]), und wenn ſie ſie traf, ſo doch nicht wegen ihres politiſchen Charakters und ihrer vom Volk gebilligten Maßregeln: dagegen cultivirte die mittlere Komödie ein eignes beſchränktes Feld, das Feld literariſcher Parteiungen und Rivalitäten. Die Dichtungen der mittlern Komödie waren reich an Spöttereien über die Platoniſche Akademie, die neu auflebende Pythagoriſche Schule, die Redner und Rhetoren der Zeit, die tragiſchen und epiſchen Dichter, wobei ſie auch in die Vergangenheit zurückgingen und ſelbſt,

---

[1]) Ein windbeutelnder Koch, eine Hauptrolle der mittlern Komödie, war ſchon die Hauptperſon in Ariſtophanes Aeoloſikon. Welchen Einfluß die Megariſche und Sicilifche Komödie auf die Bildung ſtehender Charaktere hatte, ſieht man daraus, daß Pollux Onom. IV. §. 146. 148. 150 unter den Masken der neuen Komödie den Sicilifchen Paraſiten und den Küchendiener Mäſon nennt (nach der Herſtellung von Meineke Hist. crit. com. Graec. p. 564. vgl. oben).

[2]) Daraus erklärt ſich, daß der Schol. zum Plut. 515. in dem epiſchen Tone der Stelle den Charakter der mittlern Komödie erkennt.

[3]) Dagegen erlaubten ſich dieſe Komiker ſpöttiſche Darſtellungen fremder Herrſcher, wie der Dionyſios des Eubulos gegen den Sicilifchen Tyrannen, der Dionyſalexandros des jüngern Kratin gegen Alexander von Pherä gerichtet war. So verſpottet auch ſpäter Menander den Dionyſios, Tyrannen von Heraklea, Philemon den König Magas von Kyrene.

was am Homer schwach und mangelhaft schien, ihrer Kritik unterwarfen. Diese Kritik war von ganz andrer Art, als die, welche Aristophanes gegen Sokrates ausübt und die ganz von den Forderungen des praktischen Lebens ausging; die Beurtheilung der mittlern Komödie nahm literarische Gesichtspunkte und ließ sich, nach einzelnen Proben zu urtheilen, genau ein auf den eigenthümlichen schriftstellerischen Charakter der kritisirten Männer. Man sieht in dem Uebergange aus der alten in die mittlere Komödie schon den großen Wendepunkt in der innern Geschichte Athens herankommen, wo die Athener aus einem Volke von Staatsmännern eine Nation von Literatoren wurden, wo statt der Hellenischen Politik und der Processe der Bundesgenossen sie die Aechtheit der Attischen Rede und den guten Geschmack in der Beredsamkeit richteten, wo nicht mehr der Antagonismus der politischen Ideen des Themistokles und Kimon, sondern der Kampf feindlicher Philosophen- und Rhetoren-Schulen alle Köpfe in Bewegung setzte. Dieser große Wechsel vollendet sich erst in der Zeit der Nachfolger Alexanders; aber die mittlere Komödie steht wie ein Wegweiser da, der deutlich nach dieser Straße hinweist. Daß auch hier die mythische Form häufig war [1]), hat dieselben Gründe, wie bei dem Sicilischen Lustspiel; man kleidete Charakterschilderungen allgemeiner Art in mythische Gestalten ein. Uebrigens dürfen wir uns etwas Unsichres und Schwankendes in unsern Vorstellungen von der mittleren Komödie nicht verbergen; der Grund davon liegt in der Beschaffenheit der mittlern Komödie selbst, die mehr eine Uebergangsform als eine selbständige Gattung ist. Daher neben manchen Aehnlichkeiten mit der alten Komödie sich auch schon die Eigenthümlichkeiten der neuen finden. Auch

[1]) Eine lange Liste solcher mythischen Komödien gibt Meineke, **hist. crit. com. Graec. p. 283 sq.**

ſpricht Ariſtoteles immer nur von einer alten und neuen Komödie und ſcheidet alſo die mittlere nicht von der neuen.

Die Dichter der mittlern Komödie ſind ebenfalls ſehr zahlreich; ſie füllen den Zeitraum von Olymp. 100, v. Chr. 380, bis zur Herrſchaft Alexanders. Zu den älteſten gehören Ariſtophanes Söhne Araros und Philippos und der ſehr fruchtbare Eubulos (um Olymp. 101, 376 v. Chr., blühend), dann folgt Anaxandridas, der zuerſt Liebes- und Verführungsgeſchichten in die Komödie eingeführt haben ſoll [1]) — ſo weiſt die mittlere Komödie wieder auf die neue hin und enthält die Keime zu deren Entwickelung — Amphis, Anaxilaos, die beide auch den Platon zur Zielſcheibe ihres Witzes machten, der jüngere Kratinos, Timokles, der die Redner Demoſthenes und Hyperides verſpottete, ſpäter Alexis, einer der produktiveſten und ausgezeichnetſten dieſer Dichter, deſſen Fragmente indeſſen ſchon eine entſchiedene Verwandtſchaft mit der neuen Komödie zeigen, ſo wie er auch noch als Zeitgenoſſe des Menander und Philemon blühte [2]), und um dieſelbe Zeit und von verwandter Art Antiphanes [3]), der allerfruchtbarſte Dichter dieſer mittlern Komödie, von unerſchöpflicher Erfindungsgabe und Witzfülle. Die Zahl ſeiner Stücke, die an dreihundert, nach Andern noch darüber, ſtieg, beweiſt, daß die Komiker der Zeit nicht mehr, wie Ariſtophanes, nur an den Lenäen und großen Dionyſien mit einzelnen Stücken auftraten, ſondern entweder noch für andre Feſte, oder, was wir lieber glauben, für dieſelben Feſte mehrere Stücke dichteten.

---

[1]) Doch enthielt auch ſchon Ariſtophanes (Araros) Kokalos nach Platonius eine Verführungs- und Erkennungsgeſchichte, ganz wie die Menandriſchen Stücke.

[2]) Wie man aus dem Fragment des Hypobolimäos bei Athen. XI, p. 502. b. ſieht. Meineke Hist. crit. com. Graec. p. 375.

[3]) Er erwähnte den König Seleukos, Athen. IV. p. 156 c.

Dieſe letzten Dichter der mittlern Komödie waren ſchon Zeitgenoſſen der neuern Komiker, die ſich neben ihnen als ihre Rivalen erhoben und nur dadurch von ihnen unterſchieden zu haben ſcheinen, daß ſie einer neuen Richtung mit mehr Entſchiedenheit und Ausſchließlichkeit folgten: Menander, einer der erſten dieſer Dichter — ſeine Blüthe trifft in die nächſte Zeit nach Alexanders Tode[1] — und auch gleich der vollendetſte, was nicht Wunder nimmt, wenn man die mittlere Komödie ſich als Vorbereitung der neuern denkt[2]; Philemon, der etwas früher als Menander auftrat und ihn lange überlebte, bei dem Atheniſchen Publikum ſehr beliebt, aber von den feinern Kennern doch immer dem Menander weit nachgeſetzt[3], Philippides, Zeitgenoß des Philemon[4]; etwas jünger Diphilos von Sinope[5], Apollodor von Gela, Zeitgenoß des Menander, und Apollodor von Karyſtos, in der nächſten Generation[6], und eine bedeutende Zahl von Dichtern, die ſich mit größerer oder geringerer Würdigkeit an ſie anſchloſſen.

Indem wir hiermit von der mittlern Komödie zur neuern übergehn, treten wir wieder in eine hellere Region; hier genü-

---

[1]) Menander gab ſein erſtes Stück, noch als junger Mann (Epheb) Ol. 114, 3, v. Chr. 322, und ſtarb ſchon Ol. 122, 1, 291.

[2]) Menander ſoll ſpeciell von Alexis in ſeiner Kunſt gebildet worden ſein, nach dem Anonymus de comoedia.

[3]) Menander ſagte zu ihm, als er im Wettſtreit mit ihm den Preis erhielt: Philemon, errötheſt du nicht mich zu beſiegen? Gellius XVII, 4.

[4]) Nach Suidas trat er Ol. 111 auf, noch früher als Philemon.

[5]) Sinope war damals Vaterſtadt dreier Komiker, Diphilos, Dionyſios und Diodoros, und zugleich des Cynikers Diogenes. Die Namen von Zeus (dem Zeus Chthonios oder Serapis von Sinope) abzuleiten muß Manier in Sinope geweſen ſein.

[6]) Nach den Beſtimmungen Meineke's Hist. crit. com. Graec. p. 459. 462.

gen die Römiſchen Nachbildungen vereinigt mit den zahlreichen und zum Theil ausgedehnten Bruchſtücken, um ſich ein Stück des Menander im Ganzen und Einzelnen recht deutlich vorzuſtellen; wer ſich, bei eignem Talent, die nöthige Gewandtheit in Griechiſcher Rede und die Attiſche Feinheit des Ausdrucks durch Studium erworben hätte, könnte leicht ein Menandriſches Stück jetzt noch ſo herſtellen, daß es uns das Original erſetzen könnte. Man muß ſich die Römiſche Komödie durchaus nicht als eine bloße gelehrte und literariſche Nachbildung des Griechiſchen Luſtſpiels vorſtellen; ſie knüpft ſich lebendig daran an, durch die ganze Uebertragung der Griechiſchen Bühne, nicht durch die bloße Ueberlieferung in Büchern, wie ſie auch der Zeit nach ohne Unterbrechung damit zuſammenhängt. Denn wiewohl die eigentliche Blüthezeit der Komödie ſchon in die nächſte Zeit nach Alexander trifft, ſo folgten doch auf die erſte Generation die zweite, wie auf Philemon den Vater Philemon der Sohn, und komiſche Dichter von geringerem Verdienſt und Anſehn werden auch noch weiterhin durch neue Produktionen für die Ergötzung des Volks geſorgt haben, ſo daß, als Livius Andronikos zuerſt mit Schauſpielen in Griechiſcher Weiſe vor dem Römiſchen Publikum auftrat (514 n. E. d. St., 240 v. Chr.), ſein Wagſtück bloß darin beſtand, daß er in Römiſcher Sprache daſſelbe verſuchte, was viele gleichzeitige Collegen in den Griechiſchen Städten griechiſch zu thun pflegten; auf jeden Fall waren aber damals Menanders und Philemons Stücke die gewöhnliche Ergötzung, die das gebildete Publikum in allen Griechiſchen Städten, in Aſien wie in Italien, in den Theatern ſuchte. Durch dieſe Anſicht der Sache wird man, wie uns ſcheint, auch auf den rechten Standpunkt geſetzt, von dem man das ganze Verhältniß der Lateiniſchen Komiker zu den Griechiſchen begreifen kann, das ſo eigenthümlich iſt, daß es ſich nur unter dieſen beſtimmten hiſtoriſchen Bedingungen ſo entwickeln

ſollte. Denn von den beiden Fällen, welche man zunächſt hier erwarten könnte, dem einen, daß Uebertragungen der Stücke des Menander, Philemon u. ſ. w. dem feiner gebildeten Publikum in Rom vorgelegt worden ſeien, dem andern, daß man freie Nachbildungen verſucht habe, durch welche dieſe Stücke auf Römiſchen Boden verſetzt und nicht bloß in allen Beziehungen auf nationale Sitten und Einrichtungen, ſondern auch in ihrem Geiſt und Charakter, romaniſirt und dem ganzen Römiſchen Volke bequem und geläufig gemacht worden wären, von dieſen beiden Fällen findet keiner Statt, ſondern ein mittlerer, wonach dieſe Stücke Römiſch werden und doch dabei völlig Griechiſch bleiben. Mit andern Worten: in dem Griechiſchen Luſtſpiel (der ſogenannten Comoedia palliata) der Römer dehnt ſich die Griechiſche und zwar ſpeciell die Attiſche Bildung auf Rom aus und nöthigt die Römer, inſofern ſie daran Theil haben wollten, wie die ganze damalige cultivirte Welt daran Theil nahm, ſich auch die äußern Formen und Bedingungen, den ganzen Griechiſchen Habitus und das Atheniſche Lokal dieſer Dramen, gefallen zu laſſen, das Attiſche Leben einmal für die Norm heitrer Geſelligkeit gelten zu laſſen und ſich ſelbſt — um es recht beſtimmt zu ſagen — für einige Stunden als Barbaren vorzukommen, wie ja auch die Römiſchen Komiker ihre Landsleute und ſich ſelbſt in gelegentlichen Aeußerungen als barbari bezeichnen [1]).

Dieſe Bemerkungen, ſo ſehr ſie der Zeit nach hier am unrechten Orte zu ſtehn ſcheinen, mußten wir vorausſchicken, um die Benutzung zu rechtfertigen, die wir für unſern Zweck von Plautus und Terenz zu machen haben. Die Römiſchen Komiker richteten das Attiſche Gericht für den Römiſchen Gaumen

[1]) S. Plautus Bacchid. I, 2, 15. Captivi III, 1, 32. IV, 1, 104. Trinumm. Prol. 19. Festus v. barbari und vapula.

nach ihrem eignen Geschmacke verschieden zu, Plautus z. B. derber und kräftiger gewürzt, Terenz feiner und gemäßigter [1]), aber es blieb das Attische Gericht; es war Athen in den Zeiten der Macedonischen Herrscher, die man die Diadochen und Epigonen nennt, welches sich hier den Römischen Augen darstellt [2]).

Also Athen nach dem Fall seiner politischen Freiheit und Größe, durch die Schlacht von Chaeronea, und noch mehr durch den Lamischen Krieg: aber Athen noch immer als eine Weltstadt, reich bevölkert, blühend durch Verkehr und Schifffahrt, wohlhabend als Staat und durch den Reichthum vieler einzelnen Bürger [3]). Aber dies Athen war innerlich von dem des Kimon und Perikles so verschieden, wie etwa ein schwacher, aber dabei lebenslustiger, gutgelaunter und genußsüchtiger Greis von dem kräftigen Manne auf dem Gipfel der Thatkraft und geistigen Energie. Die Eigenschaften, die damals im Attischen Charakter sich so innig vereinigten, entschlossene Tapferkeit und Feinheit des Geistes, waren ganz auseinandergefallen; die erste hatte nur noch ihren Wohnsitz bei den heimatlosen Söldnerschaaren, die den Krieg handwerksmäßig betrieben, und die Bür-

---

[1]) Doch ist auch Plautus mehr Nachahmer und oft Uebersetzer der Attischen Komiker, als manche angenommen. Sonst hat, außer Terenz, Cäcilius Statius sich am engsten an Menander angeschlossen.

[2]) So sehr, daß die speciellsten Züge aus dem Attischen Recht (wie aus dem der Epikleren oder Erbtöchter) und der Athenischen Staatsverhältnisse (wie die Kleruchie in Lemnos) in den Römischen Komikern eine wichtige Rolle spielen.

[3]) Athens Finanzen waren unter Lykurg (d. h. 338—326) dem Anschein nach so glänzend wie unter Perikles. Von der Bevölkerung und Sklavenmenge Athens gibt die bekannte Zählung unter Demetrius dem Phalereer (317) Beweise. Noch unter Demetrios-Poliorketes hatte Athen eine große Flotte. Kurz es fehlten die Mittel nicht, wodurch Athen damals auch Königen hätte Achtung gebieten können: nur der Geist fehlte.

gerschaft Athens überließ sich nur bei seltenen Impulsen einem schnell aufflackernden und eben so schnell verlöschenden Kriegsenthusiasmus; der treffliche Verstand und gute Mutterwitz der Athener aber wandte sich, sofern er sich nicht in die Schulen der Philosophen und Rhetoren verstieg, bei dem gesunkenen politischen Interesse hauptsächlich auf die Vorgänge des geselligen Lebens und die Reize eines lockern Lebensgenusses.

Der Mittelpunkt der dramatischen Poesie wird nun zuerst, was er seitdem fast bei allen Völkern, die Griechische Bildung empfangen haben, geblieben ist, die Liebe[1]), aber freilich nicht die Liebe in den edlern Gestalten, zu denen sie sich später aufgeschwungen. Die eingeschränkte und ungesellige Lebensweise der Attischen Mädchen, wie wir sie früher bei Gelegenheit der Sapphischen Poesie schilderten[2]), dauerte bei den Familien der Bürger von Athen noch ganz in der früheren Weise fort; eine fortgesetzte Liebschaft mit einer Athenischen Bürgerstochter war nach diesen Sitten nicht möglich und kommt auch in den Fragmenten und Nachbildungen der Menandrischen Komödie nie vor; wenn die Verführung einer Athenerin den Knoten des Stücks bildet, so ist sie bei einer plötzlichen Begegnung, etwa bei einem Pervigilium, dergleichen die Religion Athens seit alten Zeiten sanctionirt hatte, in jugendlicher Lust und Trunkenheit verübt worden, oder eine angebliche Sklavin oder Hetäre, in die ein Jüngling sterblich verliebt ist, wird als wohlgeborne Athenerin erkannt, und die Ehe krönt die in ganz anderm Sinne eingegangene Verbindung[3]).

---

[1]) Fabula iucundi nulla est sine amore Menandri, Ovid. Trist. II, 370. Meineke Men. et Phil. fragm. p. XXVIII.

[2]) Kap. 13.

[3]) Dies ist die φθορά und die ἀναγνώρισις, die so vielen Menandrischen Komödien zum Grunde liegt.

Der Umgang der Jünglinge mit den Hetären, der in Aristophanes Zeit immer noch für einen jungen Mann ein Vorwurf gewesen war[1]), war jetzt bei wohlhabenden jungen Leuten, die der Vater nicht allzuknapp hielt, zur Regel geworden; diese Frauenzimmer, immer Ausländerinnen oder Freigelassene[2]), von mehr oder minder Bildung und Anmuth der Sitten, knüpften mehr oder minder feste und ausschließliche Verbindungen mit jungen Leuten, die sie zu unterhalten im Stande waren und natürlich dann oft wenig Lust hatten ein Ehebündniß einzugehen, zumal da die ächten Töchter Attischer Bürger noch immer sehr beschränkt erzogen und mit geringer Bildung ausgestattet wurden. Die Väter lassen entweder ihren Söhnen eine billige Freiheit nach dem beliebten Grundsatze, daß die Jugend sich austoben müsse, oder sie suchen sie aus Knickerei und moroser Sittenstrenge davon abzuhalten, wobei es sich aber leicht begibt, daß sie selbst noch im Alter die Thorheiten begehen, die sie so streng verwerfen. Die Sklaven üben in diesen häuslichen Intriguen einen ganz außerordentlichen Einfluß aus; schon in Xenophons Zeiten durch den Geist der Demokratie begünstigt und der äußern Erscheinung nach dem schlichten Bürgersmann sich fast gleichstellend waren sie durch die Verweichlichung der Sitten und die allgemeine Licenz noch mehr gehoben worden, daher es in diesen Lustspielen kein seltener Fall ist, daß ein Sklave den ganzen Operationsplan einer Intrigue macht, den jungen Herrn allein durch seine Schlauheit aus unangenehmen Verwickelungen rettet, und ihm zum Besitze seiner Geliebten verhilft; wiewohl auch vernünftige Sklaven vor-

[1]) S. z. B. Wolken 996.

[2]) Dadurch ist die ἑταίρα wesentlich verschieden von der πόρνη, die eine Sklavin des oder der πορνοβοσκός (leno, lena) ist, wiewohl πόρναι durch Liebhaber, die sie auslösen (λύονται) oft in jene ehrenvollere Lage übergingen.

kommen, die den Jüngling zu bewegen suchen sich durch einen raschen Entschluß der drückenden Herrschaft einer übermüthigen Hetäre zu entreißen [1]). Nicht minder wichtig sind in vielen Stücken die Parasiten, die, abgesehen von den komischen Situationen, in welche ihr Entschluß und fester Lebensplan, zu essen ohne zu arbeiten, sie bringt, dem komischen Dichter sehr zu statten kommen, als halbe Angehörige der Familie, die zugleich in den mannigfachsten geselligen Verbindungen stehn und um einer Mahlzeit willen zu allen möglichen Dienstleistungen gern bereit sind. Von den seltner auftretenden Personen wollen wir nur den Bramarbas oder miles gloriosus noch hervorheben: dies ist kein Athenischer Kriegsmann, kein Bürgersoldat, wie die Helden der guten Zeit, sondern ein heimatloser Söldnerführer, der jetzt für den König Seleukos, jetzt für einen andern gekrönten Heerführer Lanzenknechte wirbt, der im reichen Asien mit leichter Mühe viel Beute macht und diese dann eben so leichtsinnig mit den liebenswürdigen Dirnen in Athen vergeudet, der mit seinen Diensten handelt und feilscht und sich schon dadurch das Prahlen und Großthun angewöhnt

---

[1]) So in Menanders Eunuch, nach der Scene, von der Persius Sat. V, 161 eine Nachbildung im Kleinen, gleichsam eine Copie in Miniatur, gibt. Persius hat dort den Menander unmittelbar vor Augen, nicht die Nachahmung in Terenz Eunuch Akt 1, Sc. 1, wiewohl Terenzens Phädria, Parmenon und Thais den Menandrischen Personen Chaerestratos, Daos und Chrysis entsprechen. Aber bei Menander berath sich der Jüngling mit dem Sklaven in einer Zeit, wo die Hetäre ihn ausgeschlossen hat, auf den Fall, daß sie ihn wieder einladen sollte zu ihr zu kommen; bei Terenz ist der Jüngling nach einem Zwiste schon wieder zur Aussöhnung eingeladen. Dies kommt daher, daß Terenz, nach einem häufigen Verfahren der Lateinischen Komiker, das man contaminatio nannte, zwei Stücke des Menander, den Eunuch und den Kolax, in eins verarbeitet hat; darum mußte er, um Raum zu gewinnen, den Faden des Eunuch etwas später aufnehmen. So waren auch Terenz Adelphen aus Menanders Γεωργός und Diphilos Συναποθνήσκοντες hervorgegangen.

hat, dabei ein halber Barbar, den sein Parasit weit übersieht und ein gescheuter Sklave in den Sack steckt, und was man sich sonst noch für Züge der Art leicht aus der Römischen Komödie zusammensetzen, aber erst dadurch in ihr rechtes Licht stellen kann, daß man sie um hundert Jahre zurückversetzt [1]).

Dies ist die Welt, in der ein Menander lebte und die er, nach allgemeinem Zeugniß, mit so großer Wahrheit schilderte. Keine Welt offenbar, die von mächtigen Interessen und großen Ideen bewegt wurde. Die Kraft alter ethischer Grundsätze, die Glut der religiösen, politischen, nationalen Gefühle hatte sich allmälig verdünnt und geschwächt zu einer Lebensphilosophie, deren Hauptingredienzien eine natürliche Humanität und Billigkeit und ein durch feine Beobachtung genährter Mutterwitz, und deren oberstes Princip jenes „Leben und Lebenlassen" war, das die Attische Demokratie frühzeitig aufgestellt und dem die lare Moral der damaligen Zeit die weiteste Ausdehnung gegeben hatte [2]).

Es liegt ein merkwürdiger Wink für die innere Geschichte jener Zeit darin, daß Menander und Epikur in demselben

---

[1]) Der ἀλαζών des Theophrast (Charakt. 23.) hat einige Verwandtschaft mit dem Thraso der Komödie — wie überhaupt Theophrast's Charaktere mit den Personen Menanders — aber ist ein Attischer Bürger, der sich auf seine Verbindungen mit den Macedoniern viel einbildet, kein Miethsoldat.

[2]) Die aristokratischen Verfassungen waren in Griechenland jederzeit mit einer strengeren Sittenaufsicht und **censura morum** verbunden; Grundsatz der Athenischen Demokratie dagegen war den Bürger in seinem Privatleben nicht mehr zu beschränken, als es das unmittelbare Interesse der Gemeine verlangte. Doch waren die Werke der neuen Komödie auch nicht ohne persönliche Invectiven, und noch immer wurde über die Freiheit der komischen Bühne gestritten (**Plutarch. Demetr. 12. Meineke Hist. crit. com. ant. p. 436**). Auch die Lateinischen Komiker mischen solche gelegentliche Angriffe ein, in welche Naevius am meisten Bitterkeit und Ingrimm legte.

Jahre zu Athen geboren wurden und ihre Jugend als Theilnehmer derselben Uebungen (Synepheben) zusammen zubrachten [1]); eine enge Freundschaft verband die beiden Männer, deren Geistesrichtung so viel Gemeinsames hat. So Unrecht man dem Einen und dem Andern thäte, wenn man sie für Sklaven einer rohen Sinnlichkeit hielte, so fehlt doch beiden unstreitig die Begeisterung für sittliche Ideen; beiden ist die Intention gemeinsam das Leben, wie es einmal ist, so gut zu nehmen und sich so annehmlich zu machen, als möglich. Für eine lasterhafte Genußsucht sind beide zu klug und fein; eine hinlängliche Erfahrung über die Trüglichkeit aller dieser Genüsse, ein Ueberdruß an ihren Reizen, bringt auch bei Menander eine gewisse leidenschaftlose Ruhe und Mäßigung hervor [2]): wenn auch im Leben Menander sein Glück weniger in der schmerzlosen Ruhe des Epikur, als in mannigfachen, aber sanften und gemäßigten Genüssen gesucht haben mag. Bekannt ist, wie sehr er sich selbst dem Leben mit Hetären hingab, nicht bloß mit der seelenvollen Glykera, sondern auch der übermüthigen Thais, und sein weichlicher Aufzug erregte, nach einer bekannten Geschichte [3]), selbst Anstoß bei Demetrios dem Phalereer, dem Regenten Athens unter Kassander, der doch selbst ein sehr schwelgerisches Leben führte. Eine solche Lebensphilosophie, welche das dem Ganzen Heilsame nur aus wohlverstandner Selbstliebe thut, kann der Götter entbehren, die Epikur in die intermundanen Regionen entfernte, da er sie nach seiner Physik nicht annihiliren konnte; und ganz im Einklange mit seinem Freunde meinte Menander die Götter würden ein mühe-

[1]) **Strabo XIV. p. 526. Meineke Menandri et Philem. fragm. p. XXV.**

[2]) **Charakteristische Aeußerungen dieser lebenssatten Philosophie bei Meineke Menandri fragm. p. 166.**

[3]) **Phaedrus Fabeln V, 1.**

volles Leben haben, wenn sie Jedem Tag für Tag Gutes oder Böses zutheilen wollten [1]). Um so wichtiger trat bei dem Philosophen, in seiner Lehre von der Entstehung der Welt und dem Schicksal der Menschen, die Macht des Zufalls hervor, daher auch Menander die Tyche als die Beherrscherin der Welt hoch erhebt [2]) — das heißt nicht mehr die rettende, im rechten Moment erscheinende Tochter des allwaltenden Zeus, sondern eben Nichts als die ursachlose, unberechenbare Zufälligkeit des Zusammentreffens der Dinge in Natur und Menschenleben.

Aber gerade in einer solchen Zeit aufgelöster oder gelockerter Verhältnisse hat die Komödie eine Macht, die freilich von ganz anderer Art, als die zornigen Blitze des Aristophanes, aber in ihrer Art vielleicht noch nachhaltiger wirkte: die Macht des Lächerlichen, welche das, was als Schlechtigkeit nicht mehr gemieden wird, doch als Thorheit fürchten lehrt. Auch wurde diese Macht dadurch viel stärker, daß sie sich ganz in den Kreisen des Wirklichen hielt und den dargestellten Thorheiten nicht jenes Gigantische und Uebermenschliche gab, das die alte Komödie hatte. Die alte Komödie erfindet in ihrem komischen Schöpfungsdrange Gestalten, in denen sich das Dichten und Trachten ganzer Klassen und Gattungen von Menschen in den kräftigsten Zügen ausprägt; die neuere Komödie nimmt ihre Gestalten in ihrer ganzen individuellen Beschaffenheit aus dem Leben und läßt sie nicht mehr bedeuten, als eben Individuen der Art [3]). Um so mehr wird die Erfindungsgabe der neuen Komödie für die Fabel des Stücks, die dramatische Knüpfung

[1]) In einem Fragment, das kürzlich aus dem Commentar des David zu Aristoteles Kategorieen bekannt geworden ist. Meineke Hist. crit. com. Graec. p. 454.

[2]) Meineke Menandri fragm. p. 168.

[3]) Daher der Ausruf: Ὦ Μένανδρε καὶ βίε.

und Lösung (die auch Menander für die Hauptsache seiner Dichtung erklärte), in Anspruch genommen: denn während die alte Komödie ihre Gestalten auf eine sehr freie Weise in Bewegung setzt, wie es eben die Ausführung des Grundgedankens verlangt, muß die neuere sich ganz den Wahrscheinlichkeitsgesetzen des menschlichen Lebens fügen und eine Geschichte dichten, in der alle Absichten und Umstände sich ganz aus den Charakteren und den Sitten und Verhältnissen der Zeit ergeben. Die Spannung, welche bei Aristophanes das immer vollständigere Hervortreten des komischen Gedankens bewirkt, wird hier ganz durch die Verwickelung und Entwickelung der äußern Vorgänge und durch das persönliche Interesse für bestimmte Personen herbeigeführt, das den Zuschauern eingeflößt wird und mit der Illusion der Realität eng zusammenhängt.

Hiebei wird derjenige, der diesen Erörterungen aufmerksam gefolgt ist, leicht gewahr werden, wie auf diese Weise die Komödie durch Menander und Philemon nur das ausführt, was hundert Jahre früher Euripides auf dem Boden der tragischen Bühne begonnen hatte. Auch Euripides nahm seinen Charakteren jene idealische Großartigkeit, die bei Aeschylos am mächtigsten gewesen war, und gab ihnen einen größeren Bestandtheil von schwacher Menschlichkeit und eben dadurch von scheinbarer Individualität. Auch Euripides verließ den Boden der nationalen sittlichen und religiösen Grundsätze, auf denen die alte Volksmoral der Griechen gebaut war, und unterzog alle Verhältnisse einem dialektischen und nach Umständen sophistischen Räsonnement, das sehr bald zu jener laxen Moral und Klugheitslehre führte, welche in der neuern Komödie herrscht. Euripides und Menander stimmen daher in ihren Räsonnements und Sentenzen so überein, daß man in Bruchstücken den Einen sehr leicht mit dem Andern verwechseln kann und Tragödie und Komödie, diese von so verschiedenen Anfangspunkten ausgehen-

den Formen des Drama's, hier gleichsam in einem Winkelpunkt zusammenlaufen [1]). Dazu trägt auch die Form der Rede sehr viel bei, denn wie Euripides den poetischen Ton sehr zur gewöhnlichen Gesprächsweise der gebildeten Gesellschaft herabgestimmt hatte, so gab auch die Komödie, und zwar schon die mittlere [2]), aber noch mehr die neuere, einerseits das Hochpoetische, das Aristophanes namentlich in Chorgesängen anstrebt, andererseits das Carikirte und Burleske auf, das mit der ganzen Zeichnung seiner Personen zusammenhängt; und es herrschte bei Menander durch alle seine Stücke ein Ton der gebildeten Rede [3]), wobei Menander, durch den abgebrochenen Satzbau und die lockere Verknüpfung der Glieder dem Vortrage der Schauspieler eine größere Freiheit und Lebendigkeit gab, während Philemons Stücke, durch ihre mehr gebundene und periodische Schreibart, sich mehr für Vorleser, als Schauspieler, eigneten [4]). Von dem Burlesken geben die Lateinischen Komiker, wie Plautus, oft bei weitem mehr als sie bei den Attikern fanden; sie benutzten dann wohl außer ihrer eignen einheimischen Komik die Sicilische des Epicharm. Das Erhabenpoetische aber mußte schon mit den Chören verschwinden, von denen schon in der mittlern Komödie keine sichere Spur ist [5]); die Verbindung der Lyrik mit der Dramatik be-

---

[1]) Philemon war ein solcher Bewunderer des Euripides, daß er sagte, er würde sich gleich umbringen, um den Euripides in der Unterwelt zu sehen, wenn er überzeugt wäre, daß die Gestorbenen noch Leben und Verstand hätten.

[2]) Nach dem **Anonymus de comoedia p. XXVIII.**

[3]) Dies hebt besonders Plutarch hervor, **Aristoph. et Menandri compar. c. 2.**

[4]) Nach einer feinen Bemerkung des sogenannten **Demetrius Phaler. de elocut. §. 193.**

[5]) Nach Platonius hatte die mittlere Komödie keine Parabásen, weil kein Chor war. Der Aeolosikon war ganz ohne Chorlieder. Die

ſchränkte ſich nur darauf, daß die agirenden Perſonen ihre Affekte und leidenſchaftlichen Empfindungen in lyriſchen Verſen von verſchiedenem Maße, die geſungen und mit lebhafter Geſticulation begleitet wurden, ausſprachen; auch dabei lagen Euripides Monodien mehr als Muſter zum Grunde, als die lyriſchen Partieen im Ariſtophanes.

Wir haben die Geſchichte des Attiſchen Drama von Aeſchylos bis Menander herabgeführt und können uns nicht verſagen, indem wir dieſe beiden Endpunkte in der Entwickelungsreihe der dramatiſchen Poeſie nennen, unſern Leſern ins Gedächtniß zurückzurufen, welcher Schatz von Denken und Leben ſich uns hier entfaltet, welche merkwürdige Verwandlungen nicht bloß in den Formen der Poeſie, ſondern in ſeiner innerſten Beſchaffenheit der Griechiſche Geiſt hier durchgeht, welcher große und bedeutende Theil der Geſchichte unſres Geſchlechtes hier in den lebendigſten, anſchaulichſten Schilderungen vor uns liegt.

---

neueren Komiker ſchrieben, aus Nachahmung der Alten, am Schluſſe der Akte ihr *XOPOΣ*; wahrſcheinlich unterhielt indeſſen ein Flötenſpieler die wartende Menge. So war es wenigſtens in Rom Gebrauch. Daſſelbe ſcheint auch Euanthius de comoed. p. LV. bei dem Terenz von Weſterhow ſagen zu wollen.

Dreissigstes Kapitel.

Lyrische und epische Poesie in dieser Periode.

Die dramatische Poesie war so geeignet das ganze Denken und Empfinden des Attischen Volks in seiner Blüthezeit im Spiegel der Dichtung zu reflektiren, daß die andern Gattungen der Poesie dagegen sehr zurücktraten und für das große Publikum mehr die Stelle einzelner momentaner Ergötzungen einnahmen, als einen poetischen Ausdruck der herrschenden Gefühlsweise und Gesinnung bildeten.

Doch wird wenigstens die Lyrik noch auf eine eigenthümliche Weise fortgebildet und weiß Töne anzuschlagen, die das Zeitalter mit einer neuen Macht ergreifen. Dies geschah durch den neuern Dithyrambos, dessen Wiege und Heimat vor allen Städten Griechenlands Athen war, wenn die Dichter auch zum Theil aus andern Landschaften gebürtig waren.

Schon Lasos von Hermione, Simonides Nebenbuhler und Pindars Lehrmeister, führte, wie oben bemerkt wurde [1]), seine prächtiger rauschenden Dithyramben hauptsächlich zu Athen auf, und schon bei ihm nahmen die dithyrambischen Rhythmen jenen freien Gang, der sie von nun an charakterisirt. Doch werden die Dithyramben des Lasos sich nicht generell von den Pindarischen unterschieden haben, von denen wir noch ein herrliches Bruchstück haben, das für die Frühlings-Dionysien von Athen bestimmt ist und in der That ganz von Frühling glänzt und duftet [2]). In diesem ist allerdings ein kühner und reicher Rhythmenbau, worin eine lebhafte und fast

[1]) Kap. 14. [2]) S. oben Kap. 14.

ſtürmiſche Bewegung herrſcht[1]): aber dieſe Bewegung iſt unter ein beſtimmtes Geſetz gezwungen und alles Einzelne einem kunſtreichen Ganzen auf paſſende Weiſe eingefügt. Auch zeigt dies Fragment zwar, daß die Strophen der dithyrambiſchen Geſänge ſchon damals ſehr lang gemacht wurden, doch müſſen wir aus Gründen, die im Verfolg hervortreten werden, annehmen, daß dieſen Strophen andre antiſtrophiſch entſprachen.

Einen neuen Charakter bekam der Dithyramb erſt durch Melanippides von Melos. Er war der Tochterſohn des ältern Melanippides, der um Olymp. 65 (520 v. Chr.) geboren mit Pindar in derſelben Zeit gelebt hatte[2]); der jüngere, ungleich berühmtere Melanippides, lebte eine Zeitlang bei dem Makedoniſchen König Perdikkas, der etwa von 454 bis 414 (Ol. 81, 2 — 91, 2), alſo vor dem Peloponneſiſchen Kriege und in dem größten Theile dieſes Krieges, herrſchte. Von ihm rechnet der Komiker Pherekrates, der in gleichem Sinne, wie Ariſtophanes, die alte einfache Muſik als einen weſentlichen Theil der alten Sitte vertheidigt, die Corruption der alten Tonweiſen an. Damit hängt es eng zuſammen, daß die Inſtrumentalmuſik ſich vorwiegend geltend machte; ſeit Melanippides bekamen daher die Auleten nicht mehr den Lohn von den Dichtern als bloße Nebenperſonen und Gehilfen, ſondern wurden beſonders von dem Unternehmer des Feſtſpiels beſoldet[3]).

---

[1]) Das Päoniſche Rhythmengeſchlecht, welchem nach den Alten das Prächtige, τὸ μεγαλοπρεπές, eigen iſt, herrſcht darin vor.

[2]) Daß der jüngere Melanippides derjenige iſt, mit dem nach Pherekrates berühmten Verſen (Plutarch de mus. 30.) der Verderb der Muſik anfängt, erhellt theils aus Suidas direkter Ausſage, theils aus dem Zeitverhältniß zum Kineſias und Philoxenos. Auch war der berühmte Melanippides Zeitgenoß des Thukydides (Marcellin. V. Thucyd. §. 29.) und des Sokrates (Xenoph. Mem. 1, 4, 3.)

[3]) Plutarch. de mus. 30.

An Melanippides schloß sich Philoxenes von Kythera an, der zuerst Sklave, dann Schüler des Melanippides war und von Aristophanes in seinen spätern Stücken, besonders im Plutos [1]), verspottet wurde. Später lebte er bei Dionysios I.; er soll gegen den in der Poesie dilettirenden Tyrannen sich allerlei Freiheiten herausgenommen, aber diese auch wenn der Tyrann bei übler Laune war, in den Steinbrüchen gebüßt haben. Er starb Ol. 100, 1, v. Chr. 380 [2]). Seine Dithyramben erlangten den höchsten Ruhm in allen Landen, und merkwürdig, während Aristophanes von ihm noch als einem kühnen Neuerer redet, preist Antiphanes, der Dichter der mittlern Komödie, seine Musik schon als die ächte Musik und den Philoxenos selbst als einen Gott unter den Menschen; die Musik und Lyrik seiner Zeit dagegen bezeichnet er als ein blümelndes Wesen, das sich mit fremden Melodieen herausputzt [3]).

In der Reihe der Musikverderber wird indeß von dem schmähenden Komiker nach Melanippides zunächst Kinesias genannt, den auch Aristophanes schon um die Mitte des Peloponnesischen Krieges [4]) wegen seiner pomphaften und dabei hohlen und luftigen Redeweise und seiner rhythmischen Neuerungen verhöhnt. „Der Dithyramben Schimmer", sagt er dort, „muß luftig sein und dunkel und stahlblau funkelnd und auf Flügeln dahinschwirren." Plato [5]) führte den Kinesias nicht ohne Absicht als einen Dichter an, von dem es völlig klar sei, daß ihm nichts dran liege seine Zuhörer besser zu machen und

---

[1]) Aristoph. Plut. 290.

[2]) 55 Jahr alt, Marm. Par. ep. 69.

[3]) Athen. XIV, p. 643 d.

[4]) Vögel 1372. vgl. Wolken 332. Frieden 832.

[5]) Gorgias p. 501. d.

Neben diesen Dichtern und Musikern stehen noch eine Menge andre, von denen wir noch die Namen des Ion von Chios, der auch ein beliebter Dithyrambiker war[1]), Diagoras von Melos, des berüchtigten Freigeistes[2]), des geistreichen Likymnis von Chios (dessen Zeit nicht genau bekannt ist), Krexos, auch eines der berufenen Neuerer, Telestes von Selinus, eines poetischen Gegners des Melanippides[3]), der in Athen Olymp. 94, 3, v. Chr. 401 einen Sieg gewann, nennen wollen.

Wichtiger bei weitem ist es eine deutliche Vorstellung von der ganzen Eigenthümlichkeit dieses Dithyrambos zu gewinnen, wozu die Feststellung einiger Hauptpunkte dienen kann.

Was erstens die Art der Aufführung anlangt, so wurden zwar in Athen die Dithyramben im Peloponnesischen Kriege noch von Chören dargestellt, welche die zehn Stämme an den Dionysischen Festen stellen[4]), daher die Dithyramben-Dichter auch kyklische Chormeister heißen: aber je freier seine Versmaße, je mannigfaltiger die Rhythmischen Veränderungen wurden, um desto schwerer wurde die Aufführung durch ganze Chöre, um desto gewöhnlicher wurde es ihn durch einzelne Virtuosen darstellen zu lassen[5]). Der Dithyramb gab nun ganz die antistrophische Wiederkehr derselben Verse auf und

---

die Weisen des Timotheos und Polyeidos und der alten Kretischen Dichter (Kap. 12) gespielt habe.

[1]) Vgl. Kap. 6.

[2]) Von seinen lyrischen Gedichten gibt der Epikureer Phädros in den Herkulanischen Rollen (Herculanensia ed. Drummond et Walpole p. 164) die bedeutendsten Fragmente.

[3]) Athen. XIV. p. 616 e. berichtet einen Streit beider Dichter über die Frage, ob Athen das Flötenspiel verworfen, in sehr artigen Versen.

[4]) Aristoph. Vögel 1403.

[5]) Von dieser Veränderung spricht Aristot. Probleme 19, 15. vgl. Rhetorik III, 9.

bewegte sich in Rhythmen fort, die ganz von dem Affekt und der Laune des Dichters abhingen [1]); besonders charakteristisch waren gewisse Läufer, die am Anfange angebracht wurden und Anabole hießen, von strengen Kunstrichtern viel gescholten [2]), aber vom Publikum ohne Zweifel mit Entzücken angehört. Dabei hinderte nichts aus einer Tonart in die andre überzugehn [3]) und in einem Gedicht alle Arten von Rhythmen durcheinanderzuflechten, so daß am Ende jeder Zwang gebundner Rede zu verschwinden und die Poesie gerade in ihrem bewegtesten Schwunge zur prosaischen Rede zurückzukehren schien, wie die Kunstrichter des Alterthums öfter bemerken.

Zugleich bekam der Dithyramb einen malenden oder, wie Aristoteles sagt, mimetischen Charakter. Die Naturerscheinungen und Thätigkeiten, die er beschrieb, wurden durch Tonweisen und Rhythmen und durch pantomimische Gestikulation der darstellenden Künstler (ähnlich wie in dem nun veralteten Hyporchem) nachgeahmt, und eine besondre Hülfe gewährte dabei eine stärker besetzte Instrumental-Musik, die in vollen rauschenden Tönen bald den Sturm der Elemente, bald Stimmen der Thiere und was ihr irgend nachzuahmen glücken wollte darzustellen suchte [4]).

---

[1]) *ἀπολελυμένα.*

[2]) *ἡ μακρὰ ἀναβολὴ τῷ ποιήσαντι καιλοτη* (ein Hexameter mit einer eigenthümlichen Synizesis).

[3]) Dies hieß *μεταβολή*. Die Fragmente der Dithyrambiker enthalten daher auch viele Stücke von sehr einfachem Rhythmus in Dorischer Tonart.

[4]) Auf diese Nachahmung von Ungewittern, brausenden Flüssen oder brüllenden Stieren u. dgl. in den Dithyramben zielt Platon Republ. III. p. 396. Witzig sagte ein Parasit zu einem solchen Sturm-Dithyrhambus des Timotheos: Er habe in manchem Siedekessel schon größere Stürme gesehn, als Timotheos da mache. Athen. VIII. p. 338 a.

Was nun den Inhalt oder die Sujets dieſer dithyrambiſchen Poeſie anlangt, ſo knüpfte ſie ſich darin an Xenokritos, Simonides und andere ältere Dichter an, die den Dithyramben bereits Gegenſtände aus der heroiſchen Mythologie untergelegt hatten [1]). Die Dithyramben des Melanippides kündigen dies ſchon durch ihre Titel an, wie Marſyas (worin der Mythus behandelt wurde, wie Athena die Flöten erfindet, aber wegwirft und Marſyas ſie aufhebt), Perſephone, die Danaiden. Sehr berühmt war Philoxenos Kyklops, worin der Dichter, der in Sicilien wohl bekannt war, den ſchönen Siciliſchen Mythus darſtellte, wie der Kyklope Polyphem die holde Seenymphe Galateia liebt, aber von ihr um des ſchönen Akis willen verſchmäht ſich zuletzt blutig an ſeinem glücklichen Nebenbuhler rächt. Aus Ariſtophanes den Philoxenos parodirenden Verſen [2]) ſieht man, in welchem Geiſte dieſer Gegenſtand ungefähr aufgefaßt war. Der Kyklop war als ein harmloſes Ungeheuer, als ein gutartiger Kaliban genommen, der mit ſeinen blökenden Schafen und meckernden Ziegen, wie lieben Kinderchen, durch die Berge ſtreift und in ſeiner Feldtaſche wildes Gemüſe zuſammenſucht und dann in halber Trunkenheit ſich bequem und läſſig unter ſeinen Heerden hinſtreckt. In ſeiner Liebeswuth wird er ſelbſt zum Dichter und tröſtet ſich durch Lieder, die ihm ſehr ſchön erſcheinen, für die Verſchmähung; ja ſelbſt ſeine Lämmer theilen ſeine Schmerzen und blöken ſehnſüchtig nach der ſchönen Galatee [3]). Die Alten ſahen in dem ganzen Gedichte — deſſen Sujet ſpäter Theokrit aufnahm

---

[1]) Kap. 14. Vgl. 21.

[2]) Plutos 290. Die Lieder der Schafe und Ziegen, welche der Chor dort nach Karion's Willen blöken und meckern ſoll, gehen auf die Nachahmung dieſer Thiere im Dithyrambus.

[3]) Hermeſianax Fragm. V. 74.

und mit besserem Geschmacke zu einer Idylle umbildete [1]), versteckte Anspielungen auf Philoxenos Verhältniß zu dem poetisirenden Tyrannen Dionysios, der dem Philoxenos eine Geliebte entrissen haben soll. Fügen wir noch die Nachricht hinzu, daß der Dithyrambus des Timotheos, die Wehen der Semele [2]), im Alterthum als eine unanständige und aller Idealität beraubte Darstellung einer solchen Scene galt [3]): so werden wir ein genügendes Urtheil über diesen ganzen neuen Dithyrambus haben. Keine Einheit des Gedankens, wie in der Pindarischen Lyrik; kein das ganze Gedicht durchherrschender Ton, der dem Gemüthe eine feste Stimmung und Haltung gibt, keine Unterordnung des Mythus unter bestimmte ethische Ideen, kein von festen Gesetzen geregelter, nach einem Plane kunstreich entworfener Versbau: sondern ein lockeres und üppiges Spiel der lyrischen Empfindung, die nach den zufälligen Antrieben einer mythischen Geschichte in Bewegung gesetzt bald den bald jenen Gang nimmt und mit Vorliebe sich an solche Punkte anhängt, die einer unmittelbaren Nachahmung in Tönen, einer in sinnlichen Reizen schwelgenden Malerei, Raum gaben. Manche Monodieen in Euripides späteren Tragödien, wie sie Aristophanes in den Fröschen verspottet, haben in dieser sinnlichen Malerei und in diesem Mangel an fester Haltung ganz den Charakter des gleichzeitigen Dithyrambs und möchten davon die anschaulichste Vorstellung gewähren können.

Aus den Produktionen des Euripides, die in das Fach der Lyrik einschlagen, werden wir auch das abnehmen müssen, daß

---

[1]) Theokrit Id. XI, wo die Scholien zu vergleichen sind.

[2]) Σεμέλης ὠδίν.

[3]) Der witzige Stratonikos sagte darüber: Wenn sie einen Handwerker und keinen Gott gebäre: könnte sie wohl ärger schreien? Athen. VIII, p. 352 a. — In ähnlichem Geiste machte Polyidos den Atlas zu einem Schäfer in Libyen, Tzetz. zu Lykophr. 879.

neben dieſer maleriſchen Abſpiegelung ſinnlicher Empfindungen auch eine Alles zerſetzende und auflöſende Reflexion, ein überverſtändiges Räſonnement, ſich ſelbſt in der Lyrik ſehr geltend machte. Nur daß der Dithyramb dafür weniger Raum gewährte als andere Dichtungsarten von ruhigerer Haltung. Namentlich machen wir aufmerkſam auf die in der Form von Päanen ausgeführten Lobpreiſungen ganz allgemeiner und abſtrakter Weſen, wie der Geſundheit, dergleichen in dieſer Zeit Mode werden. Von einem ſolchen Gedichte des Likymnios haben wir mehrere Verſe [1]), die großentheils in den erhaltnen kleinen Päan des Ariphron auf die Geſundheit aufgenommen ſind, in welchem ſehr wahr, aber eben ſo nüchtern, dargethan wird, wie ohne Geſundheit weder Reichthum, noch Herrſchaft, noch irgend ein anderes Glück vom Menſchen recht genoſſen werden könne [2]). Lyriſcher in der That in ſeiner Anlage, wenn auch von einem eben ſo abſtrakten Stoffe, iſt der Päan, oder das Skolion, auf die Tugend von dem großen Ariſtoteles; die Tugend wird gleich im Anfange mit begeiſterter Wärme als in jungfräulicher Schönheit prangend hingeſtellt, für welche zu ſterben in Hellas ein beneidenswerthes Schickſal ſei, und die Reihe der großen Heroen, die für ſie geduldet und geſtorben, ſchließt mit einer überraſchenden, aber von Ariſtoteles gewiß tief empfundenen, Wendung mit dem Lobe ſeines edlen Gaſtfreundes, des Beherrſchers von Atarneus Hermeias.

Eine beliebte poetiſche Ergötzung blieb auch in der Zeit der Attiſchen Literatur die Elegie, welche immer ihrer Beſtimmung treu bleibt Gaſtmäler zu erheitern und über die convivialen Genüſſe den ſanften Schimmer einer poetiſchen Erhebung zu

---

[1]) Sextus Empiricus adv. mathematicos p. 447 c.

[2]) Athen. XV. p. 702 a. Böckh Corp. Inscript. T. I. p. 477 sq. Schneidewin delectus poesis Graec. eleg. iamb. melicae p. 450.

verbreiten. Daher die Fragmente der Elegie aus dieser Zeit, von Jon dem Chier, Dionysios dem Athener, dem Sophisten Euenos von Paros, Kritias von Athen, alle sehr viel vom Wein, der rechten Weise zu trinken, Tanz und Gesang beim Mahle, dem Kottabos-Spiele, das damals die Jugend mit solchem Eifer trieb, und dergleichen Dingen reden und die Freuden des Mahles mit dem rechten Maße darin zu ihrem Gegenstande machen. Sich mitten im Genusse zu sammeln und den materiellen Genuß auch geistig zu genießen und sich dabei einer höhern Würde bewußt zu bleiben, darauf geht diese Elegie hinaus. „Trinken und scherzen und gerecht gesinnt zu sein," drückt es Jon aus [1]). Wie aber vom geselligen Tische die Gedanken so leicht auf den gesammten geselligen Zustand und die politische Lage hinausschweifen, die dem sorglosen Genusse ein sicheres Fundament gewährt: so hat auch die Elegie immer noch einen politischen Zug, und Staatsmänner theilten gern ihre Gedanken über das, was Griechenland und den einzelnen Republiken fromme, in dieser Form mit. So wird es mit den Elegieen des Dionysios gewesen sein, der ein nicht unbedeutender Staatsmann in Perikles Zeit war und namentlich die große Hellenische Niederlassung in Thurii von Seiten der Athener leitete; der Eherne wird er scherzweise genannt, weil er bei den Athenern, die bis dahin nur Silbergeld brauchten, zuerst auf Einführung einer kupfernen Scheidemünze angetragen haben soll. Es wäre zu wünschen, daß wir den weitern Verfolg der Elegie des Dionysios wüßten, in der es hieß: „Kommt hieher, um eine gute Botschaft zu vernehmen, schlichtet euern Becherkampf, wendet mir allen Verstand zu und vernehmet!" [2]) Deutlicher tritt die politische Tendenz in den be-

[1]) πίνειν καὶ παίζειν καὶ τὰ δίκαια φρονεῖν, Athen. X. p. 447 d.
[2]) Athen. XV. p. 668 e.

deutenden Fragmenten aus den Elegien des Kritias, Kallaſchros Sohnes, hervor; er ſprach es darin mit dürren Worten aus, daß er Alkibiades Zurückberufung in der Volksverſammlung beantragt und den Volksbeſchluß abgefaßt habe [1]). Die Vorliebe für Lakedämon, die Kritias als Atheniſcher Eupatride und als Freund des Sokrates eingeſogen, gibt ſich in den Lobpreiſungen der alten Sitten zu erkennen, welche die Spartaner beim Mahle beobachteten, während in Athen die Gebräuche der weichlichen Lyder Eingang gewonnen [2]): doch haben wir kein Recht darin ſchon die böſe und verbrecheriſche Geſinnung gegen das Volk von Athen vorauszuſetzen, welche ſich bei Kritias erſt ſchrittweiſe mit jener furchtbaren Conſequenz, die im Staatsleben oft einen falſchen Schritt zu einem Unheil fürs ganze Leben ſtempelt, unter der Gewalt der Umſtände entwickelt hat.

Von dieſer Elegie, die in dem Kreiſe Attiſcher Bildung geübt wurde, unterſcheidet ſich weſentlich die Elegie des Antimachos von Kolophon, welche wir die wiedererweckte Liebesklage des Mimnermos nennen können. Antimachos, der nach Olymp. 94, 404 v. Chr., blühte, iſt überhaupt ein Wiedererwecker alter Poeſie, ein Geiſt, der von dem Strome der neuen Zeitbildung ſich entfernt haltend ſeinen einſamen Studien nachhing und eben deswegen in ſeiner Zeit wenig Anklang fand, wie nach einer bekannten Geſchichte bei der Vorleſung ſeiner Thebais alle ſeine Zuhörer ſich entfernten, mit Ausnahme des einzigen Platon. Sein elegiſches Gedicht hieß Lyde und war dem Andenken eines Lydiſchen Mädchens gewidmet, das Antimachos geliebt und frühzeitig verloren hatte [3]). Das ganze

---

[1]) Plutarch Alkib. 33. [2]) Athen. X, p. 432 d.

[3]) Nach der Hauptſtelle des Hermeſianax.

Werk war alſo eine Klage um ihren Verluſt, die ohne Zweifel durch die ſehnſüchtige und Alles ſich wieder vergegenwärtigende Erinnerung des Dichters Leben und Wärme erhielt. Freilich wiſſen wir, daß Antimachos auch ſehr viel mythiſchen Stoff zur Ausſchmückung ſeines Gedichts brauchte, aber wenn er etwa bloß den allgemeinen Gedanken, daß ſeine Liebe ihm Leiden gebracht, durch Beiſpiele ähnlicher Schickſale aus der Mythologie ausgeſchmückt hätte, hätte ſein Gedicht auf keinen Fall den Ruhm verdient, den es im Alterthum genoſſen.

Hier nehmen wir auch wieder den Faden der Geſchichte der epiſchen Poeſie auf, den wir oben (Kap. 9) bei Piſander haben fallen laſſen. Die epiſche Poeſie ſchlummerte indeß nicht, ſondern fand in Panyaſis von Halikarnaß, dem Oheim des Herodot (blühend um Ol. 78, 468 [1]), in Chörilos von Samos, Lyſanders Zeitgenoſſen (um Ol. 94, 404), in dem erwähnten Antimachos von Kolophon, deſſen Jugend in Chörilos Alter fällt [2]), ihre Organe, die indeſſen im Ganzen bei dem damaligen Publikum eben ſo viel Gleichgiltigkeit erfuhren, wie die Homeriſche Poeſie allgemeine Aufmerkſamkeit und Bewunderung genoſſen hatte. Erſt die Alexandriniſchen Literatur-Studien zogen ſie hervor und ſtellten den Panyaſis und Antimachos neben Peiſandros in die Reihe der erſten Epopöen-Dichter. Wir haben eben deswegen auch von dieſen Dichtern verhältnißmäßig wenig Fragmente, die meiſt nur um gelehrter Notizen willen angeführt werden: Charakteriſtiſches, was von

---

[1]) Dies Datum gibt Suidas; ſpäter, etwa um Olymp. 82, trifft Panyaſis Ermordung durch den Halikarnaſſiſchen Tyrannen Lygdamis, denſelben, den hernach Herodot vertrieb.

[2]) Als Lyſander als Ueberwinder von Athen in Samos war, war Chörilos bei ihm, und in den muſiſchen Spielen, die Lyſander hier veranſtaltete, wurde der noch junge Antimachos von Nikeratos aus Heraklea überwunden. Plutarch Lyſander 18.

der ganzen Art und Kunst dieser Dichter eine Vorstellung geben könnte, hat sich wenig erhalten.

Panyasis hat in seiner Heraklee einen großen Reichthum von Mythen umspannt und die Abenteuer des Helden in entfernteren Weltgegenden, die ein gewisses romantisches Kolorit tragen, mit Vorliebe ausgeführt. Die Beschreibung der eigentlichen Heroenthaten, der athletischen Stärke und unbezwinglichen Mannhaftigkeit des Helden scheint durch den Reiz von Schilderungen ganz anderer Art gehoben oder gemildert worden zu sein, wie Panyasis ein Gastmahl, an dem Herakles Theil nahm, durch anmuthige Reden der wackern Zecher belebte und die Dienstbarkeit des Helden bei der Omphale, wodurch Herakles nach Lydien kam, erzählte und ohne Zweifel mit warmen Farben ausmalte.

Panyasis hatte auch die älteste Geschichte der Jonier in Kleinasien, ihre Wanderung und Niederlassung unter Neleus und andern Kodriden, zum Gegenstand eines großen epischen Gedichts gemacht, das Jonika hieß.

Chörilos der Samier faßte den großen Plan, das größte oder wenigstens erfreulichste Ereigniß der wirklichen Geschichte der Griechen, den Krieg des Perserkönigs Xerxes gegen Griechenland, durch ein Epos zu verherrlichen. Wir können diese Wahl nicht tadeln, auch wenn wir das historische Epos im eigentlichen Sinne für ein mißgeschaffenes Produkt halten. Aber der Persische Krieg war in den Hauptzügen eine Begebenheit von solcher Einfachheit und Großartigkeit — der Despot des Orients die Heerden seiner willenlosen Völker gegen die im Ueberflusse der freien Willensthätigkeit bedrängten Republiken von Hellas heranführend — und dabei in dem untergeordneten Detail durch die vielzüngige Sage der Griechen doch schon in so viel Duft und Dämmerung gehüllt, daß er gewiß einer wahrhaft poetischen Behandlung Raum gab; wenn

Aristoteles mit Grund behauptet, die Poesie sei philosophischer als die Geschichte, weil sie mehr allgemeine Wahrheit enthält: so muß man gestehen, daß Begebenheiten wie der Persische Krieg sich ganz auf die Seite der Poesie, oder einer von Natur poetischen Geschichte, stellen. Ob aber Chörilos diese Begebenheit in ihrer vollen Größe auffaßte, und von ihrer sinnlichen und geistigen Seite mit gleicher Lebendigkeit durchdrang, darüber können wir nicht mehr urtheilen, da die wenigen Bruchstücke sich nur auf Einzelheiten und meist auf Nebensachen beziehen [1]). Daß Chörilos in den ersten Versen seines Gedichts sich beklagte, daß das ganze Feld der epischen Poesie schon vertheilt und ihm kein Preis übrig gelassen sei, ist eine üble Vorbedeutung: nicht darin mußte sein Motiv liegen, wenn er die größte That der Hellenen zu schildern unternahm. Aber allerdings scheint das Streben neu zu sein auf sein Werk im Ganzen und im Einzelnen sehr stark eingewirkt zu haben; Aristoteles tadelt seine Gleichnisse als weit hergeholt und dunkel [2]) und auch in den Bruchstücken ist einigemal ein gesuchter und spielender Ton mit Recht getadelt worden [3]).

Antimachos Thebais war sehr umfassend und weitläuftig angelegt; in der Ausführung des Details war sehr viel mythische Gelehrsamkeit, im Ausdrucke Studium und Sorgfalt: aber es fehlte dem Ganzen, nach dem Urtheile der alten Kunstrichter, ein innerer Zusammenhang, der den Hörer fesselte, und jener Hauch der Anmuth, den kein mühsamer Fleiß

---

[1]) Gewiß haben die Athener dem Chörilos nicht jeden Vers mit einem goldnen Stater belohnt, wie man aus Suidas geschlossen: es ist ja klar genug, daß dies eine Verwechselung mit dem spätern Chörilos ist, den Alexander so fürstlich belohnt haben soll. Horaz Ep. II, 1, 233.

[2]) Arist. Topik VIII, 1.

[3]) A. F. Nacke: Choerili Samii quae supersunt. Lips. 1817.

ſeinen Arbeiten verſchaffen kann [1]). Hadrian blieb daher gewiß ſeiner Vorliebe für alles Affektirte, Geſuchte und Prunkende ganz treu, wenn er den Antimachos über den Homer ſetzte und ſeinen Stil bei einer eignen Arbeit im epiſchen Genre nachzuahmen ſuchte [2]).

Einunddreissigstes Kapitel.

Die Atheniſche Staatsberedſamkeit vor der Einwirkung der Rhetorik.

Indem wir die Poeſie ſowohl in der ſpätern Tragödie wie in der Komödie allmälig immer mehr zur Proſa herabſinken ſahen: wurden wir dadurch ſchon auf die Proſa als die mächtigere Potenz in der damaligen Literatur hingewieſen und um ſo begieriger gemacht nun die Richtung, den Gang, die Entwickelungsgeſetze dieſes Gebiets zu unterſuchen.

Die Entwickelung der Proſa gehört faſt ganz dieſer Periode zwiſchen den Perſerkriegen und Alexander dem Großen an, da Alles, was von Verſuchen in Proſa vorherging, theils ſich noch zu wenig von der ganz gewöhnlichen Mittheilungsweiſe des gewöhnlichen Lebens unterſchied, um eine eigentliche Schriftſprache zu bilden, theils — wenn es ſich davon unterſchied, — ſeinen Reiz und Glanz nicht ſich ſelbſt, ſondern der Nachbildung von Ausdrucksweiſen und Compoſitionsformen der Poeſie verdankte,

[1]) S. Antimachi Colophonii reliquae ed. Schellenberg. p. 38 sqq.

[2]) Spartian. im Leben des Hadrian c. 15. Den Titel der Schrift des Hadrian hat man jetzt als Catachanae erkannt; das Gedicht mag mit Valerius Cato's Dirae einige Aehnlichkeit gehabt haben.

die in ihrer Ausbildung der Proſa um ſo viele Jahrhunderte vorangeſchritten war.

Indem wir nun dieſe neue Form geiſtiger Produktionen in der eigenthümlichen Entwickelung, die ſie bei den Hellenen erhielt, erkennen wollen, wird es rathſam ſein das Ganze der Proſa nicht gleich nach den Gegenſtänden, die in dieſer Form behandelt werden, in Gattungen zu zerfällen, ſondern möglichſt als ein Ganzes zuſammenzuhalten, wie ja auch die Proſa als kunſtreiche Ausbildung der Rede des gemeinen Lebens, deren Objekt die Wirklichkeit und deren Agens der menſchliche Verſtand iſt, überall in den weſentlichſten Beziehungen Eins und Daſſelbe iſt.

Vergleichen wir zuerſt die Proſa im Ganzen mit der Poeſie, ſo müſſen wir geſtehn, daß beide als Schweſtern neben einander ſtehen, ſo daß man beide, davon abgeſehn, daß ſie durch artikulirte Laute ſich vernehmen laſſen und durch Schrift fixirt werden, nicht einmal unter einen allgemeinern Begriff bringen kann, auch treten ſie, wenn man das geiſtige Leben der Menſchheit im geſelligen Verkehr, der Kunſt, der Wiſſenſchaft betrachtet, an ganz verſchiedenen Stellen hervor.

Die Poeſie iſt ihrem ganzen Weſen nach Kunſt, ſchöne Kunſt. Sie iſt aber dazu da geiſtige Bewegungen, welche die Seele mit Macht erfüllen, auszudrücken, darzuſtellen, das, was im Innern treibt und drängt, dem Geiſte zur Anſchauung, zur vollſtändigen Betrachtung zu bringen. Sie hat keinen Zweck im äußern Leben, etwa den Willen andrer Menſchen zu beſtimmen, dieſe oder jene Thätigkeit zu veranlaſſen; ſie ſteht als Poeſie über der Bedürftigkeit des ganzen irdiſchen Lebens. Der Geiſt erſcheint in ihr frei und ſchöpferiſch; wenn er auch ſeine Nahrung aus der Erfahrungswelt zieht, geſtaltet er dieſe doch nach ſeinen eigenen Geſetzen und Forderungen, nicht nach denen der Wirklichkeit. Die Poeſie iſt mit gutem Grunde in

ſehr verſchiedenen Ausdrücken eine Tochter des Himmels genannt worden; und die Griechen haben nur die poetiſche Begeiſterung, nicht die Proſa, als ein Erzeugniß der Olympiſchen Muſen angeſehn.

Die Proſa iſt nicht von Urſprung an eine Kunſt, ſo wenig wie die Gründung und Einrichtung eines Gebäudes zum Schutz gegen Wind und Wetter eine Kunſt im eigentlichen Sinne iſt; ſie iſt der natürliche Gebrauch der artikulirten und Begriffe fixirenden Rede für beſtimmte Zwecke. Dieſe Zwecke liegen immer in den Verhältniſſen der Menſchen zur Wirklichkeit; zunächſt in dem Beſtreben die Wirklichkeit, die äußere Umgebung des Menſchen, den geſelligen Zuſtand, ſo zu geſtalten und einzurichten, wie es den Intereſſen der Einzelnen oder des Ganzen angemeſſen iſt; dann auch in dem Wunſche diejenigen Kenntniſſe des Wirklichen zu gewinnen und zu verbreiten, welche dem Menſchen unentbehrlich ſind, um die Welt der Wirklichkeit ſich unterwerfen zu können, worin erſt allmälig ein uneigennütziger Wiſſenstrieb, das Streben nach Erkenntniß um der Erkenntniß willen, ſich Bahn bricht und immer mehr Raum gewinnt.

In allen dieſen Beziehungen iſt die Proſa noch keine Kunſt, aber ſie wird zur Kunſt, gerade ſo, wie es die Errichtung von Gebäuden wird, wenn neben dem Zwecke des Schutzes gegen Wind und Wetter, gegen Einbruch und Diebſtahl, das Beſtreben hinzutritt dem Gebäude einen beſtimmten Charakter zu geben, eigenthümliche Empfindungen und Stimmungen durch ſeine Formen auszudrücken und anzuregen, kurz ein geiſtiges Leben unmittelbar durch den Anblick darzuſtellen. So ſchafft ſich ein Volk, das überhaupt zur Kunſt Beruf und Anlage hat, aus allen Gegenſtänden, die es zur Erreichung beſtimmter Zwecke, zur Befriedigung leiblicher Bedürfniſſe, hervorbringt, Mittel zum Ausdrucke im Gemüth und Geiſt; ſeine

Gefäße, die Geräthe für den alltäglichsten Gebrauch, drücken in ihren Formen und Zierrathen den Geist des Volkes, wenn auch nur in dunkler und unzulänglicher Weise, doch auf eine solche Weise aus, daß eine solche Umgebung wieder im Stande ist auf den Geist selbst mit einer geheimen Gewalt zurückzuwirken.

Diese Triebe und Bedürfnisse des Geistes, die gerade im Griechischen Volke so mächtig waren, sind es, die von dem Zeitalter des Perikles an die Kunst der Prosa hervorgebracht haben, indem sie Redner, Geschichtschreiber und Philosophen darauf führten die Gedanken, welche sie mitzutheilen hatten und welche theils auf praktische Wirksamkeit theils auf theoretische Belehrung hinausgingen, in einer Totalidee, einer großen Anschauung des Geistes zusammenzudrängen und in inniger Harmonie mit diesen die Redeformen zu gestalten, so daß diese Redeformen — um ein Bild zu brauchen — die Operation des Denkens wie eine leise Musik begleiteten und auf das Gemüth einen Gesammteindruck hervorbrachten, der mit den praktischen oder theoretischen Zwecken des Werkes in eben solchem Einklang stehen mußte, wie die Stimmung, in welche uns ein Werk der schönen Architektur versetzt, in Einklang stehen muß mit der Bestimmung desselben für praktische Lebenszwecke.

Das ist der Gesichtspunkt, von dem aus wir die Geschichte der Attischen Prosa hauptsächlich auffassen wollen. Der Charakter dieser Werke im Ganzen, mit welchem der Stil der Formen im Einzelnen genau zusammenhängt, die davon ausgehende Wirkung auf den Geist des Lesers und der Zusammenhang, worin dies Alles mit dem Zustande der Nation, der Energie und Spannkraft des Geistes, dem Verhältniß der Vernunft zu den Leidenschaften steht — sollen besonders durch diese Auffassung deutlich werden. Aber es ist von selbst klar, daß Alles dies nicht möglich ist, ohne zugleich auf den Inhalt, die Ge-

genſtände, die praktiſchen und theoretiſchen Zwecke, der proſaiſchen Redewerke einzugehen.

Wir können in der ganzen Geſchichte der Attiſchen Proſa von den Zeiten des Perikles bis auf Alexander drei Epochen unterſcheiden, von denen die erſte vorläufig durch Perikles ſelbſt, Antiphon, Thucydides, die zweite durch Lyſias, Iſokrates, Platon, die dritte durch Demoſthenes, Aeſchines, Demades bezeichnet werden mag. Warum wir gerade dieſe Namen nennen, wird der Verfolg deutlich machen.

Zur Herbeiführung der erſten Epoche wirken zwei ſehr verſchiedene Momente zuſammen, auf der einen Seite die Attiſche Staatsweisheit, auf der andern die Sicilische Sophiſtik. Beide wollen wir zunächſt ins Auge faſſen.

Seit Solon die Demokratie von Athen gegründet, hatte ſich bei den ausgezeichnetſten Staatsmännern ein beſtimmtes Bewußtſein gebildet über die Beſtimmung Athens, gegründet auf eindringendes Nachdenken über die äußere Lage, die innern Hilfsmittel Attika's und den Charakter und die Anlage ſeiner Bewohner. Ausbildung der Volksherrſchaft, Induſtrie und Handel, endlich die Herrſchaft zur See waren die Hauptſtücke, die dieſen Staatsmännern in Athens Beſtimmung zu liegen ſchienen. Gewiſſe Einſichten pflanzten ſich von Solon durch eine Kette von Staatsmännern [1]) auf Themiſtokles und Perikles fort und wurden immer weiter entwickelt und ausgedehnt; und wenn eine entgegenſtehende Partei von Politikern, wie Ariſteides und Kimon, dieſe Entwickelung zu hemmen ſuchten: ſo waren es doch nicht eigentlich die bezeichneten Hauptpunkte,

[1]) Von dieſer ſpricht Plutarch Themiſt. 2. Themiſtokles ſchloß ſich als Jüngling an Mneſiphilos an (denſelben, der bei Herodot VIII, 57 ſo bedeutend auftritt), der die damals ſogenannte σοφία, welche Plutarch als politiſche Tüchtigkeit und praktiſchen Verſtand definirt, als ein von Solon fortgepflanztes Studium pflegte.

über die ſie mit ihren Gegnern im Streit waren; ſie wollten im Grunde nur die allzuraſch um ſich greifende Bewegung, wie die lodernde Flamme einer Kerze, mäßigen, um ihr ein längeres Leben zu erhalten.

Dies tiefe Nachdenken und helle Bewußtſein deſſen, was Athen Noth thue[1]), gab den Reden von Männern, wie Themiſtokles und Perikles, eine Kraft und innre Gediegenheit, die auf das Atheniſche Volk einen viel tiefern Eindruck machte, als ein einzelner nützlicher Vorſchlag oder Rath es konnte. Zum Volke war in Griechenland ſeit alten Zeiten geredet worden; ſchon lange vor der Zeit, ehe die Volksverſammlungen ſich der Regierung im demokratiſchen Sinne bemeiſtert hatten; die Könige der Vorzeit hatten bald mit jener natürlichen Redefülle, die Homer dem Odyſſeus zuſchreibt, bald mit kurzen bündigen Ausdrücken, wie Menelaos, zum Volke geſprochen; Heſiod theilt den Königen eine eigne Muſe zu, die Kalliope, durch deren Kraft ſie vor dem Volk und im Gericht überzeugend und gewinnend zu reden vermögen; mit der weitern Entwickelung der republikaniſchen Verfaſſungen nach dem Zeitalter des Homer und Heſiod hatten in den vielen unabhängigen Städten Griechenlands zahlloſe Beamtete und Volksführer zu den Volksverſammlungen wie zu den Volksräthen oder Ausſchüſſen geredet, und gewiß auch manch tüchtiges Wort geredet: aber alle dieſe Reden lebten nicht länger als die einzelne Angelegenheit, die ſie hervorrief; ſie verhallten in die Lüfte, ohne einen andern Eindruck zu hinterlaſſen als eine Rede des gemeinen Lebens, und man dachte in dieſer ganzen Zeit nicht daran — ſo muß man glauben — daß die Beredſamkeit über den einzelnen Vor-

[1]) τοῦ δέοντος, ein Ausdruck, der in Athen in Perikles Zeit ſehr gebräuchlich war und das bezeichnet, was die gegenwärtige Lage des Staats gerade zu erfordern ſchien.

fall hinaus wirken und auf das Volk in seinem ganzen Thun und Treiben einen herrschenden Einfluß gewinnen könne. Auch die geistvollen, lebendigen Jonier waren in den Zeiten ihrer Geistesblüthe offenbar mehr in der Rede der Unterhaltung und wie sie sich für Erzählungen im geselligen Kreise eignet ausgezeichnet, als in der mächtigeren Rede in Volksversammlungen: wenigstens flicht Herodot, der sich ja in seiner Geschichtschreibung an die Jonier anschließt, sehr gern Gespräche, auch Reden in einem kleineren Kreise, aber keine Volksreden oder Demegorieen, in seine Erzählung ein und unterscheidet sich schon dadurch wesentlich von Thucydides. Das Alterthum stimmt darin überein, daß nur Athen der Boden der Beredsamkeit war[1]), und wie nur die Werke Atheniſcher Redner durch die Literatur aufbewahrt worden sind, so war auch sicher schon die nicht für schriftliche Aufzeichnung bestimmte, illiterate Beredsamkeit, aus welcher sich die literarisch berühmte erst hernach entwickelt hat, in Athen in einem weit höhern Maße einheimisch, als in dem ganzen übrigen Griechenland.

Bei Themistokles, der mit gleich so viel Schärfe und Kühnheit des Geistes in den gefahrvollsten und schwierigsten Zeitläuften die festen Fundamente zu Athens Größe legte, tritt die Beredsamkeit als solche noch nicht so hervor, wie die Klugheit seiner Entwürfe und die Energie in der Ausführung; jedoch wird allgemein von ihm gesagt, daß er vollkommen im Stande gewesen sei seine Gedanken auszusprechen und durch die Rede zu empfehlen[2]). Eine weit wichtigere Stelle dagegen hatte die Beredsamkeit in Perikles Reden. Die Macht und Herrschaft Athens, wenn auch immer von neuem bestritten und

---

[1]) Studium eloquentiae proprium Athenarum, Cicer. Brut. 13.

[2]) Ἱκανώτατος εἰπεῖν καὶ γνῶναι καὶ πρᾶξαι heißt es — um nicht mehr anzuführen — bei Lysias Epitaph. 48.

angegriffen, war damals doch schon zu einer gewissen Festigkeit des Bestandes gelangt; es war die Zeit das Gewonnene zu überschauen und der Grundsätze sich bewußt zu werden, nach denen es erhalten und auch noch erweitert werden konnte; endlich fragte es sich, wozu diese mit so großen Anstrengungen errungene Macht über die Insel- und Küstengriechen, diese in solcher Fülle zuströmenden Geldmittel Athen dienen sollten. Aus Perikles ganzer politischer Laufbahn geht hervor, daß er wirklich seinem Volke die Fähigkeit der Selbstregierung theils zutraute theils anzueignen hoffte, daß er es nicht als einen Spielball ansah, den ein ehrgeiziger Demagog dem andern zuwerfen sollte; indem er Alles stärkte, was die Theilnahme des gemeinen Mannes an dem Gemeinwesen beförderte, begünstigte er zugleich alles, was Bildung und Kenntnisse verbreiten konnte und gab dem Geiste des Volkes durch den erstaunenden Aufwand für die Werke der Bau- und Bild-Kunst eine entschiedne Richtung nach dem Schönen und Großen in jeder Hinsicht. Und so war Perikles Auftreten auf der Rednerbühne (das er mit Absicht für wichtige Anlässe aufsparte[1])) gewiß nicht bloß auf einzelne durchzusetzende Beschlüsse abgesehn, sondern zugleich darauf berechnet in die ganze Politik von Athen, in die Ansichten der Athener über ihre äußere Lage und die Aufgabe ihrer ganzen Existenz einen edlen und großen Geist zu bringen, der nach den Absichten dieses wahren Volksfreundes ihn noch lange überleben sollte. Ganz so nimmt Thucydides — den wir in vielfacher Hinsicht als einen würdigen Zögling der Perikleischen Schule aufzufassen haben — die Absichten und den Geist der Perikleischen Beredsamkeit, indem er den Perikles dreimal und jedesmal in sehr umfassender und bedeutender Weise redend einführt. Die bewundernswürdige Trias von

[1]) Plutarch. Perikles 7.

Reden, die Thucydides dem Perikles in den Mund legt, bildet für sich ein herrliches Ganzes, das sich auf die schönste Weise abrundet. Die erste Rede[1]) beweist die Nothwendigkeit des Krieges mit dem Peloponnes und die Wahrscheinlichkeit des guten Erfolgs; die zweite[2]) — nach den ersten glücklichen Erfolgen im Kriege — enthält in der Form einer Leichenrede die erhebendste Befestigung der Athener in ihrer ganzen Handlungs- und Lebensweise, halb Apologie, halb Lobrede auf Athen, voll Wahrheitsgefühl, edlem Selbstbewußtsein und Mäßigung; die dritte[3]) — nach den Leiden, die Athen mehr durch die Seuche als den Krieg erlitten, die indeß das Volk in Athen doch in seinen Entschlüssen wankend machten — bietet der Bürgerschaft der Athener den einer männlichen Seele würdigsten Trost dar, daß bis jetzt nur das unberechenbare Schicksal, nicht aber ihre eigene Berechnung und Ueberlegung, sie getäuscht habe und daß diese sie auch in Zukunft nicht täuschen werde, wenn sie sich nicht durch unvorhergesehne Zufälle irre machen ließen[4]).

Von Perikles ist keine Rede durch die Schrift bewahrt worden. Es kann Verwunderung erregen, daß man Werke des Geistes nicht zu fixiren und für die Mit- und Nachwelt zu erhalten suchte, die Jedermann für höchst vortrefflich hielt, ja die man sich in gewisser Hinsicht schon als das Höchste von Beredsamkeit denken muß[5]). Man kann sich dies eben nur da-

---

[1]) Thucyd. I, 140—144.

[2]) Thuc. II, 35—46. [3]) Thuc. II, 60—64.

[4]) Eine Rede des Perikles, worin er eine Uebersicht über Athens Streitmacht und Hilfsquellen gab, wird von Thucyd. II, 13 nur in indirekter Rede, auszugsweise, mitgetheilt: eben weil sie nicht diese Gelegenheit zur Entwickelung allgemeiner leitender Gedanken gibt.

[5]) Platon, der dem Perikles sonst nicht eben gewogen ist, hält ihn doch für den τελεώτατος εἰς τὴν ῥητορικήν und sucht die Quelle in seiner Bekanntschaft mit Anaxagoras Speculationen, Phaedr. p. 270.

durch erklären, daß man noch gar nicht daran dachte, daß eine Rede einen andern Werth haben könne, als die Erreichung eines beſtimmten praktiſchen Zweckes: man war nicht darauf verfallen Reden mit Werken der Poeſie in eine Klaſſe zu ſetzen und, abgeſehen von dem Inhalte, um der Vortrefflichkeit der Behandlung, der Schönheit der Form willen aufzubewahren. Nur einzelne, beſonders körnige Ausdrücke erhielten ſich in beſtimmter Erinnerung; doch wirkt ein allgemeiner Eindruck von der Großartigkeit und Gedankenfülle jener Reden noch lange fort. Theils dieſer langdauernde Eindruck, von dem uns noch ſpäte Schriftſteller berichten, theils der Zuſammenhang, in dem Perikles mit den andern ältern Attiſchen Rednern ſo wie mit Thucydides ſteht, ſetzen uns in den Stand uns eine ziemlich deutliche und nicht aus der Luft gegriffene Vorſtellung von Perikles Redeweiſe zu machen.

Fürs erſte charakteriſirt die Redekunſt des Perikles und derer, die ſich zunächſt an ihn anſchloſſen, eine außerordentliche Fülle und Schärfe der Gedanken. Der reflektirende Verſtand, der noch nicht durch die lange Gewohnheit der allgemeinen Abſtraktionen abgenutzt und in trivialen Räſonnements erſchlafft war, greift mit friſcher Kraft die Welt der menſchlichen Erſcheinungen an und, wie ihm eine reiche Erfahrung und feine Beobachtung entgegenkommt, wirft er ſeinerſeits auf jeden Gegenſtand das Licht ſcharfgefaßter genereller Begriffe. Cicero charakteriſirt den Perikles, Alkibiades und Thucydides (indem er auch dieſen mit Recht in der Reihe der Redner mit aufführt) durch „Gedankenſchärfe, Feinheit und Gedrängtheit [1]) und

Cicero nennt ihn im Brutus 12. oratorem prope perfectum, wohl nur um etwas für die folgenden Redner übrig zu behalten.

[1]) Er ſagt subtiles, acuti, breves, wovon subtiles auf genaue Unterſcheidung der Begriffe und ſcharfe Ausprägung jedes Gedankens überhaupt geht.

einen größern Reichthum an Gedanken als Worten," er unterſcheidet von ihnen die etwas jüngere Generation des Kritias, Theramenes und Lyſias, die auch noch von Perikles Saft und Blut erfüllt geweſen wären [1]), aber ihre Gedanken ſchon weiter ausgeſponnen hätten [2]).

Näher erfahren wir von Perikles Gedanken, daß in ihnen immer ein hoher Standpunkt der Betrachtung der menſchlichen Dinge hindurchleuchtete. Die Majeſtät, welche Perikles als Redner auszeichnete und ihm den Namen des Olympiſchen erwarb, beruhte beſonders auf der Fähigkeit und Uebung ſeines Geiſtes alle einzelnen Vorfälle auf allgemeine Principien, durchgreifende Ideen zu beziehen und dieſe Principe und Ideen ſelbſt aus einer edlen und großartigen Vorſtellung über die Beſtimmung des Menſchengeſchlechts zu ſchöpfen. Darum ſagt Platon von Perikles, daß er zu ſeiner geiſtigen Gewandtheit eine Erhabenheit des Geiſtes ſich erworben, die überall auf beſtimmte Zwecke hinausarbeitete [3]). Darum hafteten auch ſeine Gedanken ſo tief in der Bruſt der Hörer; ſie blieben — nach dem ſchönen Bilde des Eupolis — wie der Stachel der Biene tief in den Gemüthern zurück.

---

[1]) **Retinebant illum Periclis succum.**

[2]) So im Orator II, 22. Etwas anders claſſificirt Cicero die alten Redner im Brutus 7. Hier ſtellt er den Alkibiades mit Kritias und Theramenes zuſammen und meint ihre Beredſamkeit könne man aus Thucydides kennen lernen; er nennt ſie **grandes verbis, crebri sententiis, compressione rerum breves et ob eam causam interdum subobscuri.** Den Kritias ſchildern Philoſtratos Sophiſt. I, 16; beſſer Hermogenes *περὶ ἰδεῶν* (in Walz **Rhetor. Graeci T. III. p. 388**); man ſieht daraus, daß er in ſeinem Stil zwiſchen Antiphon und Lyſias in der Mitte ſtand.

[3]) Platon Phaedr. p. 270: *τὸ ὑψηλόνουν τοῦτο καὶ πάντη τελεσιουργὸν . . . ὃ Περικλῆς πρὸς τῷ εὐφυὴς εἶναι ἐκτήσατο.* Das *τελεσιουργόν* bedeutet, nach dem Zuſammenhang, das Hinausarbeiten auf ein beſtimmtes großes Ziel.

Das Treffende und für den beſtimmten Fall Geeignete und zugleich Große und Idealiſche in Perikles Gedanken war es alſo, worauf der Eindruck ſeiner Rede beruhte, und zwar, wie wir hinzufügen können, dies allein. Perikles Beredſamkeit ging ganz darauf aus Ueberzeugung zu bewirken und dem Geiſte ſeines Volkes eine feſte dauernde Richtung zu geben: jedes Beſtreben dagegen durch Aufregung der Affekte und Leidenſchaften eine augenblickliche lebhafte Wirkung, wie einen Rauſch des Geiſtes, hervorzubringen, war ihm völlig fremd. Wir müſſen nach der ganzen Entwickelung der Attiſchen Beredſamkeit urtheilen, daß in Perikles Reden auch nicht das Geringſte von den Mitteln zu finden ſein konnte, wodurch die ſpätere Redekunſt heftigere und unregelmäßigere Gemüthsbewegungen hervorzubringen wußte. Wie uns die äußere Haltung des Perikles auf der Rednerbühne beſchrieben wird als ein ſehr ruhiges, die Geſichtszüge kaum merklich veränderndes Mienenſpiel, eine ſehr gehaltene und würdevolle Bewegung, die Gewänder bei keiner Art redneriſcher Geſticulation ſich verwirrend, der Ton der Stimme ſtets in gleicher Stärke und Höhe getragen [1]): gerade ſo muß man ſich auch die Stimmung und Verfaſſung des Gemüthes denken, die er ſelbſt ausdrückte und bei andern anregte. Am weiteſten war Perikles von aller Sucht entfernt das Volk durch etwas Anderes zu ergötzen, als durch die Erkenntniß, was ihm Heil bringe. Niemals ließ ſich Perikles zu irgend einer Schmeichelei gegen das Volk herab. Eine ſo große Idee er auch von den Anlagen und der Beſtimmung des Atheniſchen Volkes hatte, ſo ſcheute er ſich nicht im einzelnen Fall dem Volke auch die bittere Wahrheit zu ſagen. Aber auch das erſchien, nach Cicero, am Perikles als Volksfreundlichkeit und machte einen gewinnenden Eindruck, wenn er gegen

[1]) Plutarch Perikl. 5.

den Willen des Volkes ſprach [1]). Auch in Lagen, in welchen er perſönlich bedroht war, erwartete er ſein eignes Heil nur von der Ueberzeugung des Volkes und die Ueberzeugung nur von der energiſchen und klaren Darlegung der Wahrheit: Nichts von momentanen Rührungen und Aufwallungen [2]). Eben ſo wenig bemühte er ſich jemals das Volk zu erheitern und zu unterhalten; wie Perikles nie auf der Rednerbühne ſein Geſicht zum Lachen verzog [3]), ſo war ſeiner Würde überhaupt nichts von geſelligem Frohſinn beigemiſcht [4]); ein erhabner Ernſt beherrſchte ſeine ganze öffentliche Erſcheinung.

Auch von dem ſprachlichen Ausdrucke der Perikleiſchen Beredſamkeit kann man ſich nach einzelnen Ueberlieferungen und dem Charakter der Zeit eine Vorſtellung bilden. Perikles bediente ſich der Rede des gemeinen Lebens, des Attiſchen Dialekts, wie er gång und gåbe war (ſelbſt mehr als Thucydides) [5]): aber er wußte den Worten durch die Genauigkeit und Sorgfalt im Gebrauch eine Schärfe und Prägnanz zu geben, worauf das Körnige ſeiner Rede zum Theil beruhte. Wiewohl ſeine Rede die des Verſtandes, nicht der Phantaſie, war: ſo verſtand er es doch ſehr ſeinen Gedanken die ſinnliche Anſchaulich-

---

[1]) Cicero de Orat. III, 34.

[2]) Wie ſehr ſich darin der Charakter der Griechiſchen Beredſamkeit geändert, ſieht man ſehr deutlich daraus, daß Dionyſ. von Halikarnaß es ganz unglaublich findet, daß Perikles in der dritten Rede bei Thucydides ſo ruhig und würdevoll geſprochen, als der Hiſtoriker ihn, in ächt Perikleiſchem Geiſte, ſprechen läßt. „Wo dieſelben Ankläger und Richter zugleich ſind, da bedarf es zuerſt vieler tauſend Thränen und Klagen, um mit Wohlwollen angehört zu werden. Dionys. de Thucydide iudicium c. 45. p. 927. Der Rhetor der Auguſtiſchen Zeit verwechſelt offenbar den Geiſt der verſchiedenſten Zeiten.

[3]) Plutarch Perikl. 5.: προσώπου σύστασις ἄθρυπτος εἰς γέλωτα.

[4]) Summa auctoritas sine omni hilaritate, Cic. de Offic. I, 30.

[5]) Wie aus dem Kap. 27 gegen Ende angeführten Faktum erhellt.

keit und Eindringlichkeit zu verſchaffen, welche treffende Bilder und Vergleichungen gewähren, und der unentwickelte Zuſtand der Proſa brachte es von ſelbſt mit ſich, daß er dabei auch poetiſche Redeweiſen brauchte. Gerade ſolche bildliche Ausdrücke und Apophthegmen haben ſich aus Perikles Rede — beſonders durch Ariſtoteles — nicht wenige erhalten. Wie wenn er von den Samiern ſagte, daß ſie den kleinen Kindern glichen, die den Brei nähmen, aber dabei ſchrieen, und bei der Beſtattung einer Anzahl junger Leute, die im Kriege gefallen, das ſchöne Bild brauchte, daß dem Jahre ſein Frühling genommen ſei [1]).

Zweiunddreissigstes Kapitel.

Die Sophiſtiſche Redekunſt.

Der Impuls zu einer weitern Fortbildung der Rede geht zunächſt von den Sophiſten aus, die überhaupt einen ſolchen Einfluß auf die Griechiſche Geiſtes-Kultur geübt haben, wie nicht leicht außer den ältern Dichtern eine andre Klaſſe von Menſchen.

Die Sophiſten waren, wie ihr Name es bezeichnet, Leute, die von der Weisheit Profeſſion machten und Jeden, der ſich ihnen dazu anvertrauen wollte, weiſe zu machen verſprachen. Sie waren, wie ihnen die Sokratiker oft vorwarfen, die erſten, welche die Weisheit um Geld verkauften, indem ſie ſich ſowohl für einzelne Vorträge (ἐπιδείξεις) von jedem Zuhörer ein Ein-

[1]) Ariſtoteles Rhetor. I, 7. III, 4. 10.

trittsgeld bezahlen ließen[1]), als auch für bestimmte bedeutende Summen Jünglinge ganz in ihre Lehre aufnahmen und nicht eher entließen, als bis sie sophistisch durchgebildet waren. Die Lernbegierde war damals in Griechenland so groß[2]), daß ihnen nicht bloß in Athen, sondern auch bei den Oligarchen von Thessalien Zuhörer und Zöglinge in Menge zuströmten, daß die Erscheinung eines der großen Sophisten, wie Gorgias, Protagoras, Hippias, in einer Stadt wie ein Fest gefeiert wurde, daß diese Männer Reichthümer erwarben, wie sie Kunst und Wissenschaft bei den Griechen nicht leicht wieder erworben haben.

Außer dieser äußern Profession ist aber auch der eigentliche Inhalt und Kern der Lehre den Sophisten, wenn auch mit größern oder kleinern Modificationen, doch im Ganzen gemeinsam. Faßt man diesen von Seiten der Philosophie, so besteht er in einem Verzichten auf wahre Erkenntniß. Die Philosophie hatte damals das erste Stadium ihrer Lebensbahn durchlaufen; sie hatte mit kühnem Muthe die höchsten Fragen der Spekulation zu beantworten gestrebt, und die verschiedensten Antworten hatten Ueberzeugung hervorgebracht und Anhang gewonnen; diese Differenz mußte, wenn man auch ihres Grundes sich nicht bewußt wurde, doch durch sich selbst den Zweifel an aller Erkenntniß der innern Natur der Dinge wecken. So war nichts natürlicher, als daß nach jenem Fluge der Spekulation eine Epoche der Skepsis eintrat, in welcher die Allgemeingiltigkeit jedes Wissens bezweifelt und verneint wurde. Jedes Erkennen sei subjektiv, habe nur für den bestimmten Menschen

---

[1]) In dessen Betrag eine lächerliche Verschiedenheit Statt fand; es gab Vorträge für eine Drachme und andere, wo 50 Drachmen Eintrittsgeld bezahlt wurde.

[2]) Vergl. die Bemerkung Kap. 27.

Giltigkeit, war der Sinn des berühmten Ausspruchs [1]) des Protagoras von Abdera, der in Perikles Zeit [2]) in Athen auftrat und lange Zeit großes Ansehn behauptete, bis durch eine Reaction gegen die um sich greifende Freidenkerei er selbst vertrieben und seine Bücher öffentlich auf dem Markte verbrannt wurden [3]). Indem er mit Heraklit eine ewige und beständige Bewegung in der Welt annahm, durch welche dem Menschen bald diese bald jene Eindrücke zugeführt würden, folgerte er, daß das Individuum nichts könne als diesen Eindrücken in ihrem Wechsel sich überlassen; was also dem bestimmten Menschen erscheine, sei für ihn. Nach dieser Lehre mußten über denselben Gegenstand auch entgegengesetzte Vorstellungen gleich wahr sein und es kam nur darauf an eine Ansicht mit dem gehörigen Scheine auszustatten, um sie für den Augenblick wahr zu machen. Darum gehörte es zu den Hauptleistungen des Protagoras und der Sophisten überhaupt über dieselbe Sache für und wider auf gleich überredende Weise sprechen zu können — nicht um die Wahrheit zu finden, sondern um das Nichtsein der Wahrheit darzuthun. Jedoch war es nicht Protagoras Meinung mit der absoluten Wahrheit auch die Tugend ihrer Wirklichkeit zu berauben; er reducirte sie aber auf solche Empfindungen des Subjekts, die dasselbe in einen bessern Zustand brächten, insbesondere eine stärkere Thätigkeit desselben anregten. Von den Göttern sagte er gleich am Anfang des Buchs, das seine Verbannung von Athen bewirkte: „Von den Göttern weiß ich nicht zu erforschen, ob sie sind oder ob sie nicht sind. Denn vieles

[1]) Ἄνθρωπος πάντων μέτρον.

[2]) Um Olymp. 84, v. Chr. 444; nach Apollodors Chronologie.

[3]) Protagoras wurde in Athen wegen Atheismus verklagt und vertrieben, durch Pythodoros, einen der Vierhundert, also Ol. 92, 1 oder 2, v. Chr. 411; wenn es unter den Vierhundert geschah, was freilich nicht ausgemacht ist.

hindert mich an dieser Forschung, die Unsicherheit der Sache und die Kürze des menschlichen Lebens."

Von einer ganz andern Gegend der Hellenischen Welt, andern Lehrern, einer ältern philosophischen Schule, ging Gorgias aus, der gebürtig aus Leontini in Sicilien Athen zuerst als Gesandter seiner Vaterstadt Ol. 88, 2, v. Chr. 427, betrat: und doch ist zwischen ihm und Protagoras eine so große Uebereinstimmung des Strebens, daß man daran deutlich sieht, welche mächtige Antriebe zu einer solchen Denkweise in der Zeit liegen mußten. Gorgias benutzte die dialektische Methode der Eleaten, aber zu einem entgegengesetzten Resultat: während jene alle Kraft ihres Denkens darauf gewandt hatten ein ewiges, einiges Sein zu erkennen, brauchte Gorgias dieselben Mittel, ja zum Theil dieselben Schlußfolgen, die Zeno und Melissos in anderm Sinne angewandt, um zu beweisen, daß Nichts sei, daß, wenn etwas sei, es nicht erkennbar sei, daß, wenn etwas sei und erkennbar sei, es nicht in Rede mitzutheilen sei. Das Resultat war wiederum, daß es überhaupt nicht das Streben des Weisen sein könne Erkenntniß zu gewinnen, sondern nur diejenigen Vorstellungen in andern Menschen zu erwecken, die ihm wünschenswerth sei zu erwecken. Und Gorgias unterschied sich hauptsächlich dadurch von den übrigen Sophisten, daß er dies mit voller Entschiedenheit aussprach; daß er nichts ankündigte und versprach, als seine Schüler zu gewaltigen Rednern zu machen, und seine Collegen auslachte, welche die Tugend zu lehren verhießen: eine Richtung, die allen Sicilischen Sophisten gemein war. Dagegen die Sophisten im Griechischen Mutterlande alle mehr auf das Materielle hinausgingen und wenn auch kein Wissen, doch heilsame Vorstellungen und Principe der Lebensweisheit zu gewinnen trachteten, wie Hippias von Elis, der seine Vorträge durch die mannigfachsten Kenntnisse zu würzen suchte und als der erste Polyhistor in Griechenland

angesehen werden kann[1]), und Prodikos von Keos, wohl der respektabelste unter den Sophisten, der wenn auch vielleicht keine tiefgeschöpfte, aber immer eine der Zeit dienliche Moral in angenehme Formen, wie die berühmte Allegorie — Herakles am Scheidewege — einkleidete.

Im Allgemeinen wirkten indeß unläugbar die Sophisten für den sittlichen Zustand von Griechenland, so wie für ernste Wissenschaft, verderblich. Die nationale Sittlichkeit, welche das Gute und Schlechte, wenn auch nicht immer im höchsten Sinne, doch mit redlicher Absicht, und — was die Hauptsache war —, mit einer gewissen instinktmäßigen Sicherheit unterschied, war schon durch die Kühnheit, womit die Philosophie sich darüber emporzuschwingen suchte, erschüttert worden: aber eine Lehre, die Alles oder Nichts für wahr erklärte, mußte sie gänzlich untergraben. Und wenn Protagoras und Gorgias selbst sich scheuten Tugend und Gottesfurcht für einen leeren Wahn zu erklären, thaten das, bei zunehmender Emancipation des freien Denkens von allen hergebrachten Grundsätzen, ihre Schüler und Anhänger in vollem Maße. Im Laufe des Peloponnesischen Krieges bildete sich in Athen eine Klasse der Gesellschaft aus, die auch nicht ohne Einfluß auf den Gang der Staatsangelegenheiten blieb, deren Credo kein anderes als dies war, daß der Glaube an die Götter so wie die Gerechtigkeit Erfindungen alter Volksherrscher und Gesetzgeber seien, welche diese Vorstellungen in Umlauf gesetzt, um die rohe Menge im Zaum zu halten; oder mit einer noch schlimmeren Variation: daß

[1]) Bei Plato ist öfter von seinen physikalischen und astronomischen Kenntnissen die Rede; eben so forschte er nach Genealogieen, Kolonieen und „im Ganzen, aller Archäologie." Plato Hippias maj. p. 285. Man hat Fragmente von ihm über politische Alterthümer, wahrscheinlich aus seiner Συναγωγή. Boeckh Praef. ad Pindari Scholia p. XXI. Auch seine Aufzeichnung der Olympioniken war ein merkwürdiges Werk.

die Gesetze von der Menge der schwachen Menschen zu ihrem Schutze gemacht würden, die Natur aber das Recht des Stärkeren gegründet habe und der Stärkere daher sein Recht brauche, wenn er die Schwächeren seinen Lüsten so weit dienstbar mache, als er es eben vermöge. Dies sind die Lehren, die Plato im Gorgias und der Republik dem Kallikles, einem Schüler des Gorgias, und dem Thrasymachos von Chalkedon, der als Lehrer der Redekunst im Peloponnesischen Kriege blühte, in den Mund legt und die Platons eigner Oheim, der kluge und geistreiche Kritias (der schon mehreremal in dieser Geschichte erwähnt worden ist [1]) nach sichern Zeugnissen unverholen aussprach.

Sehen wir aber von diesem Einflusse der Sophisten auf die Denkweise der Zeit ab, wenden wir uns zu der Frage, was sie zur Ausbildung der Form der Gedanken-Mittheilung thaten: so können wir nicht anders, als ihre Verdienste sehr hoch stellen. Von den Sophisten geht alle künstlerische Ausbildung der prosaischen Rede aus, die — wenn auch anfangs nicht auf dem richtigsten Wege — doch allmälig zu dem vollendeten Stile eines Platon und Demosthenes führte. Sowohl die Sophisten des eigentlichen Hellas wie die Sicilischen machten die Reden zum Gegenstande ihres Studiums, jedoch mit dem Unterschied, daß sich die ersteren mehr die Richtigkeit, die andern die Schönheit der Rede angelegen sein ließen [2]). Protagoras forschte über grammatische Correctheit der Rede (ὀρθοέπεια), wiewohl er im praktischen Gebrauch auch eine strömende Fülle der Rede entwickelt, der Sokrates mit sei-

---

[1]) Als Tragiker — aber auch nur um solche Lehren zu verbreiten — Kap. 26; als Elegiker Kap. 30; als Redner Kap. 31.

[2]) Diesen Unterschied macht Leonhard Spengel in der nützlichen Schrift: *Συναγωγὴ τεχνῶν* sive Artium scriptores. 1828. p. 63.

ner Dialektik bei Platon umsonst einen Zügel anzulegen sucht; und Prodikos legte sich besonders auf Untersuchungen über die Bedeutung und den genauen Gebrauch der Worte und die Unterscheidung der Synonymen; seine eignen Reden waren mit solchen Unterscheidungen überfüllt, wie die Rede, welche Plato im Protagoras dem Prodikos mit solcher Laune nachgebildet hat.

Bei Gorgias dagegen war schöne, zierliche, den Menschen gefallende und sich einschmeichelnde Rede die Hauptsache; er war von Haus aus Rhetor oder Schönredner und hatte selbst schon eine darauf abzielende Jugendbildung genossen. Bei den Sicilischen Griechen, insbesondere den Syrakusiern, die man wegen ihres aufgeweckten Geistes und natürlichen Scharfsinns am meisten unter allen Doriern mit den Athenern vergleichen kann [1]), hatte sich früher als in Athen selbst aus den Streitigkeiten der Gerichte eine kunstmäßige Beredsamkeit zu entwickeln begonnen. Die Verhältnisse von Syrakus in der Zeit des Perserkrieges hatten viel dazu beigetragen die natürlichen Anlagen zu wecken; insbesondere der Aufschwung, den die Demokratie nach der Vertreibung des Tyrannen (Ol. 78, 3. 466 v. Chr.) nahm, und die verwickelten Händel, welche aus der Ausführung privatrechtlicher Forderungen, die seit langer Zeit durch Gewalt zurückgedrängt worden waren, erwuchsen [2]). In dieser Zeit that sich Korax, der schon bei dem Tyrannen Hieron sehr viel gegolten, eben so als Volksredner, wie

---

[1]) Siculi, acuta gens et controversa natura, Brutus 12, 46. Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant, Verrin. IV. 43, 95.

[2]) Cum sublatis in Sicilia tyrannis res privatae longo intervallo iudiciis repeterentur, sagt Cicero Brut. 12, 46. nach Aristoteles. Aus Aristoteles schöpfen auch die Schol. zu Hermogenes T. VIII. p. 196. in Reiske's Rednern. Vgl. Montfaucon Biblioth. Coislin. p. 592.

als Anwalt vor Gericht [1]) hervor; die viele Praxis führete ihn von ſelbſt auf ein deutlicheres Bewußtſein der Principien ſeiner Kunſt, und ſo kam ihm der Gedanke dieſe in einer beſondern Schrift niederzulegen, die man, wie die unzähligen, die in dichter Reihe darauf folgten, τέχνη ῥητορική oder ſchlechtweg τέχνη nannte. So geringen Umfang dieſe Schrift gehabt haben mag [2]), ſo merkwürdig iſt ſie als das erſte Werk der Art bei den Griechen und wohl im menſchlichen Geſchlecht überhaupt. Denn dieſe Technе des Korax war nicht bloß der erſte Verſuch einer Theorie der Beredſamkeit, ſondern das erſte theoretiſche Buch über irgend eine Kunſt [3]), und es iſt ſehr merkwürdig, daß, während die ſo alte Poeſie ſich ſo viele Jahrhunderte allein durch mündliche Unterweiſung und Uebung fortgepflanzt hatte, ihre ſo viel jüngere Schweſter gleich damit anfing ſich in der Form einer Theorie feſtzuſetzen und den Lernbegierigen mitzutheilen. Vom Inhalte dieſer Technе wiſſen wir freilich nichts, als daß den Reden darin eine regelmäßige Form und Eintheilung gegeben war; namentlich war die Einleitung, das Prooimion, unterſchieden und ihm die Beſtimmung gegeben die Hörer günſtig zu ſtimmen und durch Dinge,

---

[1]) Oder als Redenſchreiber für Andere; denn es iſt zweifelhaft, ob in Syrakus patroni, causidici nach Römiſcher Weiſe geſtattet wurden, oder ob Jeder, wie in Athen, genöthigt war in eigner Sache ſelbſt zu ſprechen, in welchem Fall er indeß ſich jedenfalls von einem Andern die zu haltende Rede machen laſſen konnte.

[2]) Auch dies bezeugt Ariſtoteles a. O., der überhaupt in einer verlornen Schrift der Haupt-Auctor der Geſchichte der Rhetorik bis auf ſeine Zeit war; überdies erwähnt er die Technе des Korax in ſeiner Rhetorik II, 24.

[3]) Die Schriften älterer Architekten über Bauwerke, wie die des Theodoros von Samos über den Hera-Tempel von Samos, des Chersiphron und Metagenes über den Diana-Tempel von Epheſos, waren wohl bloße Rechenſchaften über den geführten Bau.

die sie gern hörten, ihr Wohlwollen gleich von Anfang an zu gewinnen [1]).

Ein Schüler des Korax und hernach sein Rival war Tisias, der sich eben so als Redner und zugleich als Verfasser einer Technе bekannt machte. An Tisias schloß sich wieder Gorgias an; ja nach einer Nachricht [2]) war bei der schon erwähnten Gesandtschaft der Leontiner außer Gorgias auch Tisias, wiewohl damals der Schüler schon der ungleich berühmtere von beiden war. Mit Gorgias erlangt diese kunstmäßige Beredsamkeit einen Ruhm und Glanz in Griechenland, wie er wenig literarischen Erscheinungen zu Theil geworden. Die Athener, denen diese Sicilische Beredsamkeit noch eine neue Sache war, die aber vollkommen die Anlagen und den Sinn hatten, um ihre Schönheiten zu schätzen [3]), waren ganz entzückt davon und es wurde bald Mode so viel wie möglich in Gorgias Art zu reden. Gorgias stattliche Erscheinung, das Gewählte und Glänzende seines Kostüms, eine große Zuversicht und erhabne Sicherheit in seinem Wesen, vermehrten sehr den Eindruck seiner Redekunst. Ueberdies hatte er seiner Redekunst eine Art Philosophie, wiewohl, wie eben bemerkt wurde, von ganz negativer Art untergelegt [4]), wovon bei Korax und Tisias keine Spur ist; eben weil es kein Erkennen der Wahrheit gibt, kann das Bestreben des Weisen nur darauf gerichtet sein den Menschen die Vorstellungen beizubringen, die dem

---

[1]) Man nannte diese Einleitungen κολακευτικὰ καὶ θεραπευτικὰ προοίμια.

[2]) Des Pausanias VI, 17, 8. Der Hauptzeuge freilich, Diodor XII, 53, erwähnt den Tisias dabei nicht.

[3]) ὄντες εὐφυεῖς καὶ φιλολόγοι, sagt Diodor.

[4]) Gorgias Schrift περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος enthielt diese Philosophie, wovon Aristoteles Schrift über Melissos, Xenophanes und Gorgias die beste Kunde gibt.

Weisen nützlich seien. Darum sei die Rhetorik, die Werkmeisterin der Ueberredung [1]), die Kunst aller Künste, weil sie in den Stand setze über jede Sache, auch ohne genauere Kenntniß von derselben, schön und überzeugend zu reden.

Gorgias wandte diesem Begriffe der Rhetorik gemäß wenig Fleiß auf die Gedanken, nur in so fern, daß er sich wie andre Sophisten in der Behandlung allgemeiner Themata übte, welche man loci communes nennt und deren geschickte Benutzung und Einflechtung den Rhetoren von jeher dazu gedient hat, um ihre Unkenntniß des speciellen Gegenstandes zu verhüllen. Verwandt waren die Lob- und Tadel-Reden, die Gorgias auf alle mögliche Dinge schrieb und die ihm zur Uebung dienten, um auch gegen die allgemeine Meinung und begründete Ueberzeugung dem Schlechten gute, dem Guten schlechte Seiten abgewinnen zu können. Dazu seine Trug- und Fangschlüsse, die er den Eleaten abgeborgt hatte, um der unkundigen Menge als tiefer Denker zu erscheinen und ihre Begriffe von Wahr und Unwahr völlig zu verwirren. Alles dies gehört zu dem Rüstzeug, womit Gorgias, nach dem damals gebräuchlichen Ausdrucke, in jedem Fall die schwächere Rede, d. h. die schlechtere Sache, zur Siegerin der stärkeren, besseren [2]), zu machen verhieß.

Aber Gorgias eigenthümliches Studium ging doch vorzugsweise auf die Form der Rede hinaus und er verstand es in der That durch Glanz der Worte und künstlichen Bau der Sätze nicht bloß die Ohren, sondern auch den für solche Reize sehr empfänglichen Geist der Griechen, so zu blenden, daß das Inhaltleere und Frostige seiner Reden darüber eine Zeitlang übersehen werden konnte. Da die Prosa damals erst die Laufbahn ihrer kunstreichen Ausbildung begann und die eigenthüm-

[1]) ψευδοῦς δημιουργός. [2]) ἥττων und κρείττων λόγος.

lichen Kräfte und Schönheiten, die in ihm lagen, selbst noch nicht kannte, so war es natürlich, daß sie sich möglichst dem Muster der lange vor ihr gereiften Poesie anschmiegte; das Ohr der Griechen, fast nur an poetische Darstellungen gewöhnt, verlangte auch von der Prosa, wenn sie mehr als eine Sache des Bedürfnisses, wenn sie schön sein sollte, eine große Aehnlichkeit mit der Poesie. Diese gab ihr Gorgias auf doppelte Weise: erstens durch den Gebrauch von poetischen Worten, namentlich seltnen und neuen Wort-Compositionen, wie sie besonders die lyrische und dithyrambische Poesie liebte[1]). Da diesem poetischen Colorit keineswegs ein hoher Flug der Gedanken, eine besonders lebhafte Aufregung der Phantasie entsprach, da es ein bloß äußerer Schmuck blieb, bekam Gorgias Stil dadurch etwas Hochtrabendes und Schwülstiges, das in der Griechischen Rhetorik mit dem Kunstausdrucke gorgiasiren[2]) bezeichnet wird. Zweitens schien der damalige Geschmack von der Prosa einen Ersatz für die rhythmischen Verhältnisse der gebundenen Rede zu verlangen. Diese verschaffte ihr Gorgias, indem er den Sätzen einen eignen symmetrischen Bau gab, durch den sie den Eindruck einander paralleler und entsprechender Glieder machten und dem Ganzen den Charakter einer kunstmäßig abgemessenen Rede gaben. Dazu gehörten die gleich langen, die einander in der Form entsprechenden und besonders die gleichmäßig auslaufenden Sätze[3]) und die in ihrer Bildung sich entsprechenden, so wie die gleichtönenden und sich beinahe reimenden Worte[4]); dazu ferner die Gegensätze, wo-

[1]) S. Aristoteles Rhetorik III, 1, 3. und 3, 1. Hier werden dem Gorgias und Lykophron besonders die *διπλᾶ ὀνόματα* zugeschrieben. In der Poetik 22 sagt derselbe, daß die *διπλᾶ ὀνόματα*, d. h. ungewöhnliche und neue Compositionen, besonders dem Dithyramb zukämen.

[2]) *Γοργιάζειν.* [3]) *ἰσόκωλα, πάρισα, ὁμοιοτέλευτα.*

[4]) *παρονομασίαι, παρηχήσεις.*

bei es außer dem Gegenſatze des Gedankens im Allgemeinen auf ein Entſprechen aller einzelnen Theile und Punkte ankam: ein Bemühen, das den Redner leicht zu künſtlichen und geſuchten Beziehungen verführen konnte[1]) und bei den Sicilischen Rhetoren bereits von Epicharm verſpottet worden war[2]). Dazu nehme man das Witzige, Spielende, die Aufmerkſamkeit vielfach Reizende, das Gorgias ſeinem Ausdruck zu geben wußte, und man begreift wohl, wie dieſe künſtliche Proſa, die keine Poeſie und doch auch keine Rede des gewöhnlichen Lebens ſchien, die Athener bei ihrer erſten Erſcheinung ſo ſehr einnehmen konnte. Daß der Geſchmack des Zeitalters in ſeiner allmäligen Entfaltung gerade einen ſolchen Redebau ſchön finden mußte, zeigt ſich auch darin, daß er ſich ſo ſchnell verbreitete und beſonders in Gorgias Schule immer weiter entwickelte. Von Agathons Gleich- und Gegenſätzen iſt ſchon oben geſprochen worden[3]); vor allen aber wußte ſich Gorgias Lieblingsſchüler und ergebenſter Anhänger, der Agrigentiner Polos, ſehr viel mit dieſen Zierlichkeiten der Rede und trieb die Sache bis ins

---

[1]) Wie ſchon in der geſchraubten, wiewohl nicht geiſtloſen, Definition der tragiſchen Illuſion, ſie ſei eine ἀπάτη, Täuſchung.

ἦν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος
καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπαρηθέντος,

d. h. wo der Täuſchende mehr ſeine Schuldigkeit thut, als der nicht Täuſchende und der Getäuſchte mehr Kunſtſinn zeigt, als der nicht Getäuſchte. Alle dieſe Figuren kommen in Menge in dem bedeutendſten und ſicher ächten Fragmente vor, das die Scholien zum Hermogenes aus Gorgias Leichenrede erhalten haben. **Foss de Gorgia Leontino p. 69.** Spengel *Συναγωγή* p. 78.

[2]) In dem Verſe: *τόκα μὲν ἐν τήνοις ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγών*, der einen Gegenſatz der Worte, ohne innern Gegenſatz, enthält, wie er bei dieſer Antitheſenſucht ſich leicht einſchlich. S. beſonders **Demetr. de elocut. §. 24.**

[3]) Kap. 26.

Kleinlichste[1]), so wie auch ein andrer Schüler des Gorgias, der von Aristoteles oft erwähnte Alkidamas, sowohl im Prunk poetischer Rede als auch in der affektirten Eleganz der Gegensätze seinen Meister weit überbot[2]).

Dreiunddreissigstes Kapitel.

Die erste kunstmäßige Staats- und Gerichtsberedsamkeit bei den Athenern.

Die Entwickelung der Kunst der Beredsamkeit bei den Athenern geht aus einer Vereinigung der natürlichen Kraft der Rede, wie sie in den Athenischen Staatsmännern, am größten in Perikles, vorhanden war, mit den rhetorischen Studien der Sophisten hervor. Der erste, in welchem diese Vereinigung bewirkt wird, ist Antiphon, Sophilos Sohn, der Rhamnusier. Antiphon war beides, praktischer Staats- und Geschäftsmann und schulmäßiger Rhetor. Was das erste anlangt: so bezeugt Thucydides, daß die oligarchische Herrschaft der Vierhundert öffentlich zwar durch Peisandros beim Volke durchgesetzt wurde, aber Antiphon es war, der den ganzen Plan entwarf und die Ausführung größtentheils betrieb, „ein Mann, wie Thucydides sagt, der keinem Zeitgenossen an Tüchtigkeit nachstand und sich vor allen auszeichnete im Denken und im

[1]) Plato verspottet mit der Anrede ὦ λῷστε Πῶλε seine Jagd nach Assonanzen.

[2]) Die Deklamationen, die unter dem Namen des Gorgias, Alkidamas, so wie eines andern Schülers von Gorgias, Antisthenes, übrig sind, werden alle mit gutem Grund für Nachbildungen späterer Rhetoren angesehn.

Aussprechen des Erkannten. Zwar hielt er keine Reden vor dem Volk noch ließ er sich freiwillig in einen Gerichtskampf ein, sondern scheute den Argwohn des Volks, das sich vor seiner gewaltigen Kraft im Reden [1]) fürchtete: jedoch war in Athen kein Einzelner so wie er im Stande diejenigen, welche im Gerichte oder vor dem Volke einen Kampf zu bestehn hatten, durch seine Rathschläge zu unterstützen. Auch hat Antiphon selbst nach dem Sturz der Vierhundert durch die demokratische Partei, als er eben deswegen, weil er diese Regierung mit gegründet, auf den Tod angeklagt war, unter allen bis auf diese Zeit die trefflichste Vertheidigungsrede gehalten" [2]). Doch half ihm seine treffliche Beredsamkeit, deren Wirkung durch das Mißtrauen des Volks aufgewogen werden mochte, in diesem wichtigsten Falle Nichts; die Ränke des Theramenes brachten ihm den Untergang; er wurde Ol. 92, 2 (411 v. Chr.) in einem Alter von beinahe siebzig Jahren [3]) hingerichtet, sein Vermögen confiscirt und selbst seine Nachkommen der bürgerlichen Ehre beraubt [4]).

Man sieht aus Thucydides Zeugniß deutlich, welches die Anwendung war, die Antiphon von seiner Beredsamkeit machte. Er trat nicht, wie andre beredte Männer, als Rathgeber des Volks in der Ecclesia, noch als öffentlicher Ankläger in den

---

[1]) δεινότης, hier in weiterm Sinn gebraucht, von jeder Macht zu überreden.

[2]) Es ist sehr zu beklagen, daß diese Rede uns nicht mehr erhalten ist. Harpokration führt sie öfter unter dem Titel ἐν τῷ περὶ μεταστάσεως an.

[3]) Wenn er, wie angegeben wird, gegen Ol. 75, 1, v. Chr. 480, geboren war. Sein hohes Alter und seine Beredsamkeit zusammen scheinen ihm den Namen Nestor beim Athenischen Volk verschafft zu haben.

[4]) Der Volksbeschluß, wonach er gerichtet wurde, und das Urtheil des Gerichts stehen in den Vitae X Oratorum, unter Plutarchs Schriften Kap. 1.

Gerichten auf, sondern sprach öffentlich nur in eigner Sache und angegriffen; sonst arbeitete er für Andre. Mit ihm gewinnt das Geschäft der Redenschreiber [1]) eine große Bedeutung, ein Geschäft, das man lange nicht für so ehrenvoll hielt, wie das des öffentlichen Redners, auf das mancher Athener sogar verächtlich herabblickte, das indeß auch von großen Staatsrednern nebenbei betrieben wurde und nach den Atheniſchen Einrichtungen auch gar nicht entbehrt werden konnte. Denn da in Privatsachen die betheiligten Parteien selbst reden mußten und in öffentlichen Processen zwar in der Regel jeder Athener klagen, aber der Angeklagte keinen Anwalt statt seiner reden lassen durfte, sondern nur etwa Freunde nach dem Hauptspruche auftreten und diesen oder jenen Punkt weiter ausführen durften: so begreift man, daß in der Zeit, als man an einen Sprecher im Gericht schon größere Anforderungen machte, die meisten Athener fremder Hilfe dabei benöthigt waren, daher sie sich entweder bei der Anfertigung der Reden unterstützen ließen, oder sie auch ganz so hielten, wie ein geübter Redner sie für sie verfertigt hatte. Daher die sogenannten Logographen, wie Antiphon, dann Lysias, Isäos, auch Demosthenes, ziemlich die Stelle der Römischen Patroni oder Causidici, unsrer Advokaten, vertraten: wiewohl sie, wenn sie nicht zugleich Staatsgeschäfte trieben, weit weniger geehrt waren, als diese [2]). Dies Redenschreiben für Andre führte auch wahrscheinlich zuerst dazu Reden überhaupt niederzuschreiben und in dieser Form auch Andern als den betheiligten mitzutheilen; sicher ist wenigstens, daß dies zuerst durch Antiphon geschah [3]).

---

[1]) λογογράφοι nannte sie das Attische Volk.

[2]) So wurde schon Antiphon von dem Komiker Platon wegen des Redenschreibens für Geld angegriffen. Photius cod. 259.

[3]) Orationem primus omnium scripsit, sagt Quintilian von ihm.

Außerdem errichtete Antiphon auch eine Schule der Redekunſt, in welcher er junge Leute ganz fachmäßig zu Rednern bildete, und brachte, wie es nun ſchon ſeit Korax Sitte war, ſeine Grundſätze in ſyſtematiſchen Zuſammenhang, indem er eine Techne ſchrieb. Als Lehrer der Rhetorik ſchloß er ſich eng an die Sophiſten an, die Antiphon, obgleich nicht perſönlich von irgend einem unterrichtet[1]), ſehr genau gekannt haben muß; er bearbeitete ebenfalls wie Protagoras und Gorgias Themata, die rein zur Uebung beſtimmt keinen unmittelbaren praktiſchen Zweck hatten. Dies konnten theils ganz allgemeine Gegenſtände ſein, wie ſie in den verſchiedenſten Verhältniſſen zur Sprache kamen, die ſogenannten loci communes[2]), theils beſondre, concrete, aber erdichtete Fälle, die man mit ſcharfſinnigem Witze ſo zu erfinden und zu geſtalten wußte, daß ſie der Rede für und wider faſt gleichen Vortheil geſtatteten und die ſophiſtiſche Fertigkeit übten das Eine und das Andre auf eine gleich plauſible Weiſe durchführen zu können.

Wir haben noch unter den Reden des Antiphon, deren im Ganzen funfzehn auf uns gekommen ſind, zwölf, welche in die letzte Klaſſe von Schulübungen fallen. Sie bilden drei Tetralogieen zuſammen, ſo daß immer vier einen und denſelben Fall behandeln, als erſte und zweite Rede des Anklägers und des Vertheidigers[3]). Die erſte Tetralogie dreht ſich um dieſen Fall. Ein Bürger kehrt mit einem Sklaven des Nachts von

---

[1]) Dies bezeugt das γένος Ἀντιφῶντος. Daß Antiphons Vater ſchon Sophiſt geweſen (Vitae X Oratt. 1. Photius codex 259), iſt nach der Chronologie kaum möglich.

[2]) Daß Antiphon ſich auch in ſolchen loci communes geübt, beweiſt das genaue Wiederkehren ſolcher Gemeinplätze in verſchiedenen Reden; er ſchaltete ſie ein, wo er ſie grade brauchen konnte. Vgl. von Herod. Todtſchl. §. 14. 87 und vom Choreuten §. 2. 3.

[3]) Λόγοι πρότεροι καὶ ὕστεροι.

einer Mahlzeit zurück und wird von Mördern überfallen. Der Bürger wird gleich getödtet; der Sklav lebt noch so lange, um den Verwandten des Ermordeten sagen zu können, daß er einen bestimmten Mann, der mit dem Herrn in Feindschaft lebte und einen schweren Prozeß gegen ihn zu verlieren im Begriff stand, unter den Mördern erkannt habe. Dieser wird nun von den Verwandten des Mordes angeklagt. Nun drehen sich die Reden darum die wahrscheinliche Beweiskraft der erwähnten Aussagen und übrigen Umstände zu erhöhen und zu schwächen: wie überhaupt die Kunst des Sachwalters hauptsächlich darin bestand die Momente der Wahrscheinlichkeit [1]) nach dem Vortheil seiner Partei zu behandeln. Während z. B. der Kläger das größte Gewicht auf die Feindschaft legt, welche den Angeklagten zum Morde getrieben haben werde, behauptet der Angeklagte, daß er gewiß nicht einen Tod veranlaßt haben werde, von dem er voraussehen konnte, daß man ihn darum beargwohnen werde. Während der Erste das Zeugniß des Sklaven als das einzige in der Sache mögliche sehr hoch stellt, behauptet der Zweite, daß man die Sklaven nicht, wie es allgemeiner Gebrauch war, folttern würde, wenn man ihrem simpeln Zeugnisse traute. Darauf sagt wieder der Kläger in der zweiten Rede unter Anderem: Sklaven foltre man allerdings, um einen Diebstahl oder ein Vergehn, was sie dem Herrn zu gefallen verhehlten, herauszubekommen: aber in Fällen von dieser Art lasse man sie frei, um das Zeugniß eines Freien zu gewinnen [2]); was aber die Ausrede betrifft, daß der Angeklagte den Argwohn vorausge-

---

[1]) τὰ ἐξ εἰκότων, auch τεκμήρια genannt, und weil sie der Kunst des Sachwalters bedurften, ἔντεχνοι πίστεις. Dagegen sind Beweise, die nur vorgelegt zu werden brauchen um zu beweisen, ἄτεχνοι πίστεις von den alten Rhetoren genannt worden.

[2]) Zum eigentlichen Zeugen, μαρτυρεῖν, gehörte persönliche Freiheit: von den Sklaven erpreßte man Aussagen durch die Folter.

sehn haben werde: so sei die Furcht vor diesem Argwohn nicht stark genug, um die Gefahr aufzuwiegen, in welche der Verlust des Prozesses ihn gebracht haben würde. Der Verklagte weiß indeß die Wahrscheinlichkeit sehr auf seine Seite zu drehn, indem er unter Anderem bemerkt, daß der Freie durch die Gefahr der Ehre und des Vermögens abgehalten werde ein falsches Zeugniß zu geben; den Sklaven aber habe vor seinem Tode keine Rücksicht abhalten können nicht im Interesse der Familie seines Herrn den alten Feind desselben anzuklagen. Und nachdem er aus der Abwägung der Wahrscheinlichkeits-Momente die Summa möglichst zu seinem Vortheil gezogen, schließt er sehr passend damit, daß er seine Unschuld nicht durch Wahrscheinlichkeiten[1]), sondern faktisch erweisen wolle, indem er — dem Gebrauch des Attischen Rechtes gemäß — alle seine Sklaven und Sklavinnen zur Inquisition darbietet, damit sie auch auf der Folter bezeugten, daß er, der Angeklagte, in der Nacht, worin der Mord begangen sein soll, das Haus nicht verlassen habe.

Ich habe diese wenigen Punkte unter vielen andern eben so scharfsinnigen Argumenten für und wider nur deswegen hervorgehoben, um Lesern, denen Antiphons Reden noch unbekannt sind, eine schwache Vorstellung von dem Scharfsinn und der Erfindungsgabe zu geben, womit die damaligen Sachwalter die faktisch vorliegenden Umstände ihrem Interesse gemäß zu drehen und zu wenden wußten. Die sophistische Kunst die schwächere Sache zur stärkern zu machen verwächst bei Antiphon so mit der gerichtlichen Beredsamkeit[2]), daß ein und der-

---

[1]) Er sagt §. 10 sehr spitzfindig: Indem sie den Vorsatz aussprechen mich aus Wahrscheinlichkeitsgründen zu überführen, behaupten sie doch, nicht daß ich wahrscheinlich, sondern daß ich wirklich der Mörder sei.

[2]) Dem δικανικὸν γένος.

selbe Redenschreiber recht gut im Stande sein mußte für beide Parteien einander bekämpfende Reden anzufertigen.

Außer diesen Uebungsreden haben wir von Antiphon nur noch drei für wirkliche Rechtsstreite geschriebene Prozeß-Reden, die Anklage der Stiefmutter wegen Vergiftung, die Vertheidigungsrede wegen der Ermordung des Herodes und eine andere Vertheidigungsrede für einen Choregen, dem ein Choreut während der Uebungen an Gift gestorben war. Alle diese Reden beziehen sich auf Klagen wegen Tödtung [1]) und sind eben deswegen mit den Tetralogieen zusammengestellt worden, denen fingirte Themata derselben Art zum Grunde liegen: die Eintheilung der Werke der Griechischen Reden nach den Gattungen der Prozesse war bei den Gelehrten des Alterthums [2]) sehr gewöhnlich und liegt vielen Anführungen der alten Grammatiker zum Grunde, wo z. B. die Reden in vormundschaftlichen Angelegenheiten, in Geldgeschäften, in Schuldsachen als besondere Abtheilungen angeführt werden. So hat sich nun von Antiphon grade die Abtheilung der Prozesse wegen Todtschlags, wie von Isäos bloß die der Erbschaftssachen, erhalten. In diesen Reden herrscht dieselbe Schärfe und Feinheit der Beweisgründe, derselbe Sachwalter-Verstand, wie in den Tetralogieen, verbunden mit weit größerer Ausführung und fleißigerer Ausbildung der Form, da in den Tetralogieen die Absicht des Verfassers bloß auf die Erfindung und Verknüpfung der Argumente hinausgeht.

Diese ausgeführteren Reden gehören zu den wichtigsten Denkmälern, die für die Geschichte der Redekunst noch vorhanden sind. Sie stehen hinsichtlich des Stils in naher Verwandtschaft mit dem Geschichtswerke und den darin eingestreuten Re-

[1]) *Φονικαὶ δίκαι.*

[2]) Wie sie bei Dionys von Halikarnaß öfter vorkommt.

den des Thucydides und beſtätigen die von vielen Grammatikern [1]) überlieferte Angabe, daß Thucydides den rhetoriſchen Unterricht des Antiphon genoſſen habe, was ſich mit den Lebensumſtänden beider ſehr gut verträgt [2]). Antiphon und Thucydides werden von den Alten ſelbſt oft verbunden [3]) und als die bedeutendſten Meiſter der alterthümlich-ſtrengen Redekunſt [4]) angeführt, deren Weſen wir gleich an dieſer Stelle richtig zu faſſen ſuchen müſſen. Es beſteht aber keineswegs, wie man nach dem Ausdrucke muthmaßen könnte, der ſich nur durch die Vergleichung mit der ſpätern Glätte und Anmuth rechtfertigt, in einer geſuchten Rauhheit und abſtoßenden Schroffheit des Ausdrucks, ſondern darin, daß dem Redenden Alles daran liegt die Gedanken, die er mit Klarheit und ſcharfer Beſtimmtheit aufgefaßt hat, in derſelben ſcharfen Beſtimmtheit wiederzugeben. Der Geiſt der damaligen Zeit hatte im Denken, bei unläugbarem Mangel an Uebung und Geläufigkeit in mancher Hinſicht, doch zugleich eine damit eng zuſammenhängende Kraft und Friſche; viele Reflexionen, die hernach durch die häufige Wiederholung trivial wurden und eben darum immer mehr auf eine leichtſinnige und oberflächliche Weiſe angewandt wurden, nahmen

---

[1]) Der bedeutendſte Gewährsmann iſt Cäcilius von Calacte, ein ausgezeichneter Rhetor der Ciceroniſchen Zeit, von dem wir viele treffende Urtheile und wichtige Angaben haben. S. die Plutarchiſchen Vitae X Orat. I, und Photios Bibliothek Codex 259. Auch bleibt es immer wahrſcheinlich, daß Plato Menexen. p. 236 unter dem Schüler des Antiphon den Thucydides meint.

[2]) Thucydides konnte — bei der Neuheit der damaligen rhetoriſchen Studien — ſehr gut noch in ſeinen zwanziger Jahren Antiphons Unterricht genießen, der etwa 8 Jahr älter als er war.

[3]) Dionys. Hal. de verb. comp. p. 150. Reiske; Tryphon in Walz Rhetor. T. VIII, p. 750 und Andre.

[4]) αὐστηρὸς χαρακτήρ, αὐστηρὰ ἁρμονία, austerum dicendi genus, ſ. Dionys. Hal. de compos. verbor. p. 147 ff.

damals noch die ganze Energie des Geiſtes in Anſpruch und gewährten ihm damit zugleich den Genuß des Begreifens der Dinge; ganz abgeſehn von dem Werthe und der Wichtigkeit der Ergebniſſe des Denkens, iſt in Schriftſtellern wie Antiphon und Thucydides, eine immer wache Regſamkeit und unermüdliche Spannkraft des Geiſtes, gegen welche — um nicht weiter hinab zu gehn — ſelbſt Platon und Demoſthenes, bei einer ſo viel reichern Bildung und größern Erfahrung, zurückweichen müſſen.

Indem wir uns an die Rede zuerſt in ihren einzelnen Elementen, dann in der ſyntaktiſchen Zuſammenſetzung derſelben halten, werden wir zugleich eine deutlichere Vorſtellung von der Bewegung der Gedanken in dieſen Schriftſtellern gewinnen. Charakteriſtiſch iſt für Antiphon, wie für Thucydides, eine große Schärfe im Wortgebrauch [1]). Sie zeigt ſich unter Anderem in dem Beſtreben genau zu unterſcheiden und auch ſinnverwandte Ausdrücke ſcharf gegen einander abzugränzen: ein Beſtreben, das durch Prodikos angeregt war und oft auch, wie bei dieſem Sophiſten, ins Uebertriebene und Affektirte geht [2]). Abgeſehn von einzelnen Worten, gab der Formenreichthum und die Bildungsfähigkeit der Griechiſchen Sprache den Schriftſtellern die Macht ganze Klaſſen von Ausdrücken zu erſchaffen, die eine feine Modifikation des Begriffs anzeigen, wie die Participia im Neutrum, welche eine Kraft im Geiſte anzeigen, die von der bloßen Eigenſchaft eben ſo verſchieden iſt, wie von der einzelnen Hand-

---

[1]) ἀκριβολογία ἐπὶ τοῖς ὀνόμασιν nennt ſie Marcellin. Vita Thucyd. § 36.

[2]) Wie wenn es in Antiphons Rede von Herodes Todtſchlag § 94 heißt (nach wahrſcheinlicher Lesart): Jetzt ſeid ihr Unterſucher (γνωρισταί) der Zeugniſſe; dann werdet ihr Richter (δικασταί) des Prozeſſes ſein; jetzt Muthmaßer (δοξασταί), dann Erkenner (κριταί) der Wahrheit. Aehnliche Beiſpiele § 91. 92.

lung [1]). In Betreff der grammatischen Formen so wie der Bindepartikeln streben die Schriftsteller des alten Stils nicht nach derjenigen gleichmäßigen Fortführung, wodurch die Rede einen glatten Fluß bekommt und in ihrem Fortgang an jeder Stelle leicht zu übersehen ist; ihnen ist es wichtiger die feineren Nüancen des Gedankens durch Veränderungen in den Formen auszudrücken, auch wenn der Ausdruck dadurch eine gewisse Unebenheit und Schwierigkeit erhält [2]). Was aber die Verbindung der Sätze zu einem größern Ganzen betrifft, so steht in dieser Hinsicht die Sprache des Antiphon wie des Thucydides in der Mitte zwischen der anreihenden, locker zusammenfügenden Schreibart des Herodot [3]) und dem periodischen Stil der Schule des Isokrates. Wie die Periode, die den Eindruck eines geschlossenen Kreises, eines völlig abgerundeten Ganzen macht, sich erst in jener spätern Schule entwickelte, werden wir in einem der nächsten Kapitel betrachten; hier genügt es den völligen Mangel einer solchen periodischen Abrundung in der Rede des Antiphon und Thucydides zu bemerken. Dagegen konnte es auch diesen Schriftstellern nicht an größern Sätzen fehlen, in

---

[1]) Wie wenn Antiphon Tetral. I, γ, §. 3 sagt: die Gefahr und die Schande, welche stärker als der Zwist war, war selbst, wenn sie zu der That sich entschließen wollten, wohl im Stande σωφρονίσαι τὸ θυμούμενον τῆς γνώμης, d. h. das in ihrem Sinne leidenschaftlich Aufloderude zu dämpfen. Thucydides, der diese Ausdrucksweise eben so liebt, wie Antiphon, stimmt gerade auch in diesem τῆς γνώμης τὸ θυμούμενον mit ihm überein. VII, 68.

[2]) Als ein Beispiel führe ich den auch bei Antiphon häufigen Uebergang aus dem copulativen Satz in den adversativen an. Der Schriftsteller fängt mit καί an, aber läßt statt des entsprechenden καί ein δέ folgen. Dadurch werden die beiden Glieder im Anfang als sich entsprechende Theile eines Ganzen gesetzt, aber hernach der Gegensatz, in dem sich das zweite Glied zum ersten befindet, als wichtiger hervorgehoben.

[3]) λέξις εἰρομένη.

denen das Vermögen Beobachtungen und Gedanken innerlich in die rechte Verbindung zu bringen sich auch äußerlich kundthat. Aber diese größern Sätze erscheinen noch mehr als eine Anhäufung von Gedanken, die keine nothwendige Gränze hat, und — wenn dem Schriftsteller noch mehr untergeordnete und unterstützende Umstände bekannt wären — noch immer weiter fortgesetzt werden könnte [1]), nicht als eine in einen Körper vereinigte und dadurch in allen ihren Verhältnissen bedingte Summe von Gedanken. Nur diejenige Art von Sätzen, in denen die Glieder nicht einander untergeordnet, sondern neben einander gestellt werden, d. h. die Copulativ-, Adversativ- und Disjunctiv-Sätze [2]), haben schon in dieser Periode der Redekunst eine große Ausbildung erhalten und werden mit großer Kunst in allen ihren Theilen ebenmäßig durchgeführt. Es ist in der That höchst merkwürdig, mit welchem Geschick ein Redner, wie Antiphon, seine Gedanken gleich so zu fassen weiß, daß sie solche binäre Verbindungen theils entsprechender, theils entgegengesetzter Glieder ergeben, und mit welchem Fleiße er dies symmetrische Verhältniß nach allen Seiten hin aufzuzeigen und die Symmetrie wie in einem Architekturwerke an jeder Stelle durchzuführen weiß.

Kaum hat z. B. der Redner über Herodes Todtschlag den Mund geöffnet, so ist er schon mitten in einem kunstreichen System von Parallelsätzen der angegebnen Art: „Ich möchte wohl, ihr Richter, daß mein Vermögen der Rede und meine Kunde in den Geschäften im gleichen Verhältniß stände zu meiner unglücklichen Lage und den erlittenen Leiden. Nun aber

---

[1]) Wir werden von dieser Art von Sätzen, die besonders in der Erzählung ihren Platz haben, bei Thucydides genauer sprechen.

[2]) Die Sätze mit καὶ (τε) καὶ, mit μὲν — δέ, mit ἤ (πότερον) ἤ. Im Ganzen bildet alles das zusammen die ἀντικειμένη λέξις.

habe ich das Letztere erfahren mehr als billig ist; das Erstere aber mangelt mir mehr als mir nützlich wäre. Denn wo ich Schaden leiden sollte an meinem Leibe durch eine unrichtige Beschuldigung, da half mir meine Geschäftskunde nichts; wo es aber darauf ankommt mich zu retten durch wahrhafte Angabe des Geschehenen, da schadet mir mein Unvermögen im Reden, u. s. w." Man sieht wohl, daß dieser symmetrische Satzbau [1]) seinen Grund hat in einer eigenthümlichen Bewegung der Gedanken, nämlich in der Neigung und Gewohnheit zu vergleichen und zu unterscheiden, alle Dinge so zusammenzustellen, daß ihr Entsprechendes und ihr Unterschiednes auf eine markirte Weise hervortreten, kurz in einer eignen Verbindung von Witz und Scharfsinn, die bei jenen alten Attikern in hohem Maße vorhanden war. Indessen ist auch nicht zu läugnen, daß die Gewohnheit so zu reden etwas Verführerisches hatte und dieser Parallelismus der Glieder darum oft weiter geführt wurde, als es die natürliche Beschaffenheit des Gedankens gestattete, besonders da mit dem Streben nach Gegenüberstellung von Begriffen und Gleichgewicht der Gedanken sich nun auch ein rein formelles Spiel mit Klängen verband, das jene Gedanken-Verhältnisse anschaulich und für das Ohr selbst eindrücklich machen sollte, aber oft mit solcher Vorliebe gepflegt wurde, daß es weit darüber hinauswuchs.

Gerade diese symmetrische Architektonik der Sätze war es nämlich, wo alle die schon bei Gorgias erwähnten Figuren der Rede, das Isokolon, Homöoteleuton, Parison, nebst den Paronomasieen und Parechesen, recht ihre Stelle fanden. Diese Zierden der Reden finden sich sämmtlich bei Antiphon wieder, wenn auch nicht in solchem Maße, wie bei Gorgias, und mit einer ge-

[1]) ἐναρμόνιος σύνθεσις bei Cäcilius von Kalakte (Photius cod. 259.), concinnitas bei Cicero.

wissen Attischen Besonnenheit und Mäßigung behandelt. Aber auch Antiphon mißt in antithetischen Sätzen dem Hörer eben so viel Worte und dabei möglichst gleichklingende auf der einen wie auf der anderen Seite zu [1]); auch Antiphon stellt gern Wörter von ähnlichem Klange einander gegenüber, um den Unterschied der Begriffe recht merklich zu machen [2]); auch seine Rede hat etwas Abgezirkeltes und gesucht Regelmäßiges, das an die steife Symmetrie und den Parallelismus der Bewegungen erinnert, welcher in den älteren Werken der Griechischen Sculptur herrscht.

Während Antiphon auf diese Weise durch diese Künstlichkeiten, welche die alten Rhetoren Figuren des Ausdrucks [3]) nannten, der Rede einen gewissen alterthümlichen Schmuck gibt, fehlen nach der einsichtsvollen Bemerkung eines der besten Rhetoren des Alterthums [4]) die Figuren des Gedankens [5]). Diese Wendungen des Gedankens, welche die ruhige Entwickelung desselben unterbrechen, gehen meistentheils von Affekt und Leidenschaft aus, sie sind es, durch welche die Rede das Pathos

---

[1]) Wie z. B. von Herod. Todtschl. §. 73. Stärker sein muß — eure Macht, mich auf gerechte Weise zu erretten, als der Feinde Willen, mich auf ungerechte Weise zu verderben — τὸ ὑμέτερον δυνάμενον ἐμὲ δικαίως σώζειν, ἢ τὸ τῶν ἐχθρῶν βουλόμενον ἀδίκως ἐμὲ ἀπολλύναι.

[2]) Ein Beispiel einer solchen Paronomasie ist in der Rede von Herod. Todtschl. §. 91: „Wenn in einer Hinsicht gefehlt werden soll, so ist es gottesfürchtiger ungerechter Weise loszusprechen, als gegen Recht umzubringen": ἀδίκως ἀπολῦσαι ὁσιώτερον ἂν εἴη τοῦ μὴ δικαίως ἀπολέσαι.

[3]) σχήματα τῆς λέξεως.

[4]) Caecilius von Kalakte bei Photios cod. 259. p. 485, Bekker; der ganz verständig hinzufügt: er wolle nicht behaupten, daß nicht einmal eine Figur des Gedankens bei Antiphon vorkomme, aber er thue dies nicht aus Studium, κατ' ἐπιτήδευσιν, und nur selten.

[5]) σχήματα τῆς διανοίας.

bekommt, wie die Ausrufung des Unwillens, die ironiſche und höhniſche Frage, die nachdrücklich-heftige Wiederholung deſſelben Begriffs in mannigfachen Formen [1]), die immer heftiger andringende Steigerung [2]), das plötzliche Abbrechen der Rede, als wenn das, was noch zu ſagen ſei, über alle Kraft des Ausdrucks gehe [3]). Oft iſt aber auch in dieſen Figuren eben ſo viel Schlauigkeit, wie Bewegung des Gemüths, wie in dem Herumſuchen nach dem Ausdruck, als könne man den rechten nicht finden, um dieſen dann mit deſto größerem Nachdruck hervorſpringen zu laſſen) [4]), dem Berichtigen der eignen Rede, um den Schein der größten Scrupuloſität im Ausdruck zu erregen [5]), dem Unterſchieben einer Antwort in die Seele des Gegners, als wenn ſie ſich von ſelbſt verſtünde [6]), der Verdrehung der Worte eines Andern, um einen ganz andern Sinn hineinzulegen, als der Andere gemeint [7]) u. dgl. Alle dieſe Redeweiſen ſind der älteren Attiſchen Beredſamkeit fremd, aus Gründen, die tiefer liegen als in der Geſchichte der Rhetorſchulen und in der Entwickelung und Umbildung des Atheniſchen Charakters ihren Grund haben. Jene Figuren beruhen, wie geſagt, theils auf einer Leidenſchaftlichkeit, die allen Anſpruch auf ruhige Beſonnenheit aufgibt, theils auf einer Schlauheit und Verſtellung, die jedes Mittel anwendet, um ſich ſelbſt den beſten Schein zu verſchaffen [8]). Beide Eigenſchaften, jene Leidenſchaftlichkeit und dieſe Pfiffigkeit, nahmen im Charakter der Athener erſt ſpäter überhand, und wenn ſie auch nach der Erſchütterung, welche die Sitte in Griechenland durch die Theorieen der

---

[1]) Polyptoton. [2]) Klimax. [3]) Apoſiopeſis. [4]) Aporia.

[5]) Epidiorthoſis, auch Metanòa genannt.

[6]) Anthypophora, Subjectio. [7]) Anaklaſis.

[8]) *Πανουργία.* Caecilius nennt die *σχήματα διανοίας* daher *τροπὴν ἐκ τοῦ πανούργου καὶ ἐναλλαξιν.*

Sophisten und zugleich durch die Parteikämpfe des Peloponnesischen Krieges betraf, die nach Thucydides besonders die Neigung zur Intrigue nährten [1]), immer stärker hervortreten: so dauerte es doch geraume Zeit, ehe die Kunst der Rede in dem Grade davon ergriffen wurde, daß sie die dafür geeigneten Formen der Rede vollständig entwickelte. In Antiphon herrscht, wie in Thucydides, noch ganz die ältere Geradheit und Besonnenheit der Rede; alle Kraft des Geistes ist auf die Erfindung und Auseinandersetzung der Gedanken gerichtet, die der Sprechende für sich anzuführen hat; was darin Unwahres und Verblendendes liegt, ist im Gedanken selbst, nicht in verdunkelnden Gemüthsbewegungen, gegeben. Antiphon muß, ähnlich wie Perikles, mit unbewegten Gesichtszügen, im Tone der ruhigsten Besonnenheit gesprochen haben: wenn auch bereits sein Zeitgenoß Kleon, dessen Weise zu reden von der kunstmäßigen Beredsamkeit der Zeit sich sehr entfernte, in heftigem Affekt auf der Rednerbühne hin und her lief, den Mantel zur Seite warf und sich mit der leidenschaftlichsten Gesticulation auf die Hüfte schlug [2]).

Andokides, der dem Antiphon in Jahren zunächststehende Attische Redner, von dem wir noch Reden besitzen, ist eine interessantere Person für die damalige Geschichte Athens, als für die Ausbildung der Redekunst. Aus einem vornehmen Geschlechte entsprossen, das die Mysterien-Herolde für die Feier der Eleusinien stellte [3]), finden wir ihn frühzeitig in Staatsgeschäften als Feldherrn und Gesandten, bis er in den Proceß wegen der Verstümmelung der Hermen und Entheiligung der Mysterien ver-

[1]) Thucyd. III, 81.

[2]) Dies führt Plutarch im Nikias 8. Tib. Gracch. 2. als den ersten Verstoß gegen den *nómos* der Rednerbühne an.

[3]) *τὸ τῶν κηρύκων τῆς μυστηριάτιδος γένος.*

flochten sich zwar durch wahre oder falsche Angabe der Schuldigen rettete, aber doch Athen zu verlassen genöthigt wurde. Von dieser Zeit an verging sein Leben in Handelsunternehmungen, die er besonders in Cypern betrieb, und Bemühungen die Rückkehr in sein Vaterland zu erlangen, bis er nach dem Sturze der Dreißig unter dem Schutze der allgemeinen Amnestie, welche die Parteien beschworen hatten, zurückkehrte. Wir finden ihn nun zwar wegen der alten Schuld nicht unangefochten, aber doch in Staatsgeschäften, bis er, im Verlaufe des Korinthischen Krieges nach Sparta zur Unterhandlung des Friedens abgesandt, von den Athenern von neuem verbannt wurde, weil die Ergebnisse seiner Unterhandlung sie nicht befriedigten.

Wir haben von Andokides drei Reden, die erste über seine Rückkehr aus dem Exil, gehalten nach der Herstellung der Demokratie durch den Sturz der vierhundert Gewalthaber; die zweite über die Mysterien, gehalten Ol. 95, 1, 400 v. Chr., worin Andokides die sich immer erneuernde Anklage der Mysterien-Schändung auf den Anfang der ganzen Sache zurückgehend zu widerlegen sucht; die dritte über den Frieden mit Lakedämon, gehalten um Ol. 97, 1, 392 v. Chr., worin Andokides die Athenische Volksversammlung antreibt den Frieden mit Lakedämon zu beschließen. Die letztre Rede unterliegt schon von Seiten alter Grammatiker Zweifeln an ihrer Aechtheit; sicher unächt aber ist die Rede gegen Alkibiades, welche darauf anträgt nicht den Redner, sondern den genannten Staatsmann durch den Ostracismus zu verbannen. Die Rede könnte, wenn sie ächt wäre, nach den uns bekannten Umständen der Verhandlung über Alkibiades Ostracismus, unmöglich von Andokides sein; sie müßte dann mit einem neuern Kritiker [1])

[1]) Taylor lectt. Lysiacae c. 6, den Ruhnken und Valckenaer nicht widerlegt haben.

dem Phäax zugeschrieben werden, welcher damals mit Alkibiades die Gefahr des Ostracismus theilte: aber Inhalt und Form der Rede beweisen unwidersprechlich, daß sie ein Machwerk eines spätern Rhetors ist [1]).

Andokides ist unter den Rednern, die von alten Grammatikern in die ruhmvolle Liste der Zehn aufgenommen worden sind, wohl der geringste an Talent und Studium [2]). Er zeigt weder besondern Scharfblick in der Behandlung der großen Angelegenheiten, auf welche sich seine Reden beziehen, noch auch die Präcision in der Gedankenverbindung, welche sonst alle Schriftsteller der Zeit auszeichnet. Doch kann ihm gerade die Freiheit von der Manier, in welche damals ausgezeichnetere Köpfe so leicht verfielen, in Verbindung mit einer gewissen natürlichen Lebhaftigkeit — als ein Nachlassen von der Strenge des Stils, wie sie in Antiphon und Thucydides gefunden wird, zum Ruhme angerechnet werden [3]).

---

[1]) Nach Meier de Andocidis quae vulgo fertur oratione in Alcibiadem: eine Reihe von Programmen der Hallischen Universität.

[2]) Man muß sich wundern, daß nicht vielmehr Kritias unter die Zehn aufgenommen worden ist, aber ihm schadete wohl einer der Dreißig gewesen zu sein. Vgl. Kap. 31.

[3]) Die ἀντικειμένη λέξις ist auch bei Andokides vorherrschend, aber ohne das Streben nach äußrer Symmetrie.

Vierunddreissigstes Kapitel.

Die politiſche Geſchichtſchreibung des Thucydides.

Thucydides, ein Athener aus dem Demos Alimus, war gegen Ol. 77, 2, neun Jahre nach der Schlacht von Salamis, geboren [1]). Sein Vater Oloros oder Orolos hat einen Thrakiſchen Namen, wiewohl Thucydides ſelbſt ſchon geborner Athener war, ſeine Mutter Hegeſipyle trägt denſelben Namen wie die Thrakiſche Gemahlin des großen Miltiades, des Siegers bei Marathon; durch ſie gehört Thucydides dem ruhmvollen Geſchlechte der Philaïden an. Dies Geſchlecht hatte nämlich von dem ältern Miltiades her, der unter der Piſiſtratiden Herrſchaft Athen verlaſſen und ein eignes Reich im Thrakiſchen Cherſones gegründet hatte, die Verbindung mit den Völkern und Fürſten jener Gegenden unterhalten; der jüngere Miltiades, der Sieger bei Marathon, hatte die Tochter eines Königs in Thrakien Orolos geheirathet; die Kinder dieſer Ehe waren Kimon und die jüngere Hegeſipyle; die letztere heirathete einen jüngeren Orolos, wahrſcheinlich einen Enkel des Fürſten, der durch ſeine Verwandten das Bürgerrecht in Athen erhalten hatte; der Sohn dieſer Ehe war Thucydides [2]).

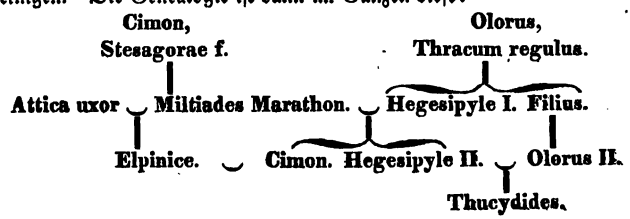
[1]) Nach der bekannten Nachricht der Pamphila (einer literariſchen Frau aus Neros Zeit) bei Gellius N. A. XV, 23. Daran zu zweifeln berechtigt wenigſtens nicht, daß Thucydides ſelbſt, V, 26, ſagt, er ſei im rechten Alter geweſen den Peloponneſiſchen Krieg zu beobachten. Dies konnte er ſehr gut von den Jahren von 40—67 Jahren ſagen. Die ἡλικία für den Krieg war freilich eine andre, aber für Geiſtesarbeiten ſchien den Alten im Ganzen ein ſpäteres Alter geeignet als uns.

[2]) Auf dieſe Weiſe wird man am beſten die Angaben bei Marcelli-

Thucydides gehörte auf diese Weise einer angesehenen, mächtigen und besonders in Thrakien begüterten Familie an. Er selbst besaß Goldbergwerke in Thrakien, zu Skapte-Hyle oder Wald-rode, in derselben Gegend, aus welcher nach den Athenern Philippus die Mittel schöpfte seine Macht unter den Griechen zu begründen. Dieser Besitz hatte auf die Schicksale des Thucydides großen Einfluß, namentlich auf seine Entfernung von Athen, worüber er selbst die genauesten Nachrichten gibt[1]). Im achten Jahre des Peloponnesischen Krieges (Ol. 89, 1, v. Chr. 423) wollte der Spartanische Feldherr Brasidas Amphipolis am Strymon nehmen. Thucydides, Oloros Sohn, stand mit einer kleinen Flotte von sieben Schiffen bei der Insel Thasos: wahrscheinlich auf seinem ersten Commando, das er sich durch Auszeichnung in untergeordneten Kriegsämtern verdient haben mag. Brasidas fürchtete auch diese kleine Flotte, weil er wußte, daß ihr Anführer Goldbergwerke in jener Gegend besaß und großen Einfluß auf die Angesehensten des Landes ausübte, daher es ihm leicht sein würde aus den dortigen Völkerschaften Hilfstruppen zum Entsatz von Amphipolis zu sammeln. Brasidas bewilligte deswegen der Besatzung von Amphipolis eine bessere Capitulation, als zu erwarten war, um nur die Stadt schnell in seine Macht zu bekom-

---

nus Vita Thucydidis und Suidas mit den bekannten historischen Daten vereinigen. Die Genealogie ist dann im Ganzen diese:



[1]) Thucyd. IV, 104 ff.

men, und Thucydides kam mit seiner Flotte zu spät zur Rettung der bedeutenden Stadt und konnte nur die Küsten-Festung Eion beschützen. Die Athener, welche ihre Feldherrn und Staatsmänner ganz nach dem Erfolg ihrer Maßregeln zu beurtheilen pflegten, verurtheilten ihn wegen Pflichtverletzung [1]; er wurde genöthigt ins Exil zu gehen, in welchem er zwanzig Jahre lang blieb, die er meist in Skapte-Hyle verlebte. Auch benutzte er die Erlaubniß heimzukehren nicht, welche der Friede von Sparta mit Athen enthielt; erst nach der Herstellung der Freiheit durch Thrasybul kam er, durch einen besondern Volksbeschluß zurückgerufen, wieder in sein Vaterland. Hier muß er, wie sein Geschichtswerk bezeugt, einige Jahre gelebt haben, doch nicht so lange, als er nach seinen natürlichen Lebenskräften erwarten konnte: daher die Nachricht sehr glaublich ist, daß er sein Leben gewaltsam durch einen Meuchelmord verloren habe [2].

Aus diesen Lebenskunden von Thucydides erhellt, daß Thucydides nur seine jüngern Jahre, bis zum achtundvierzigsten, in Gemeinschaft mit seinen Landsleuten in Athen selbst zubrachte. Hernach war er zwar Mittheilungen aus allen Gegenden von Griechenland zugänglich, wie er selbst die Gelegenheit rühmt, die sein Exil ihm verschafft, auch mit Peloponnesiern umzugehn und genaue Nachrichten von ihnen einzuziehn [3]: aber er trat aus der geistigen Bewegung Athens heraus und mußte den Veränderungen, die sich in der Mitte und gegen das Ende des Peloponnesischen Krieges begaben, fremd bleiben: als er aber in die Heimat zurückkehrte, fand er

---

[1] Wahrscheinlich war die Klage gegen ihn eine γραφὴ προδοσίας.

[2] Unwichtige und zweifelhafte Punkte, so wie offenbare Irrthümer, welche besonders die Verwechselung mit dem berühmten Staatsmanne, Thucydides, Melesias Sohn, in die alten Biographieen des Geschichtschreibers gebracht hat, sind hier stillschweigend beseitigt worden.

[3] Thucyd. V, 26.

ſchon ein andres Geſchlecht mit andern Geiſtesrichtungen und einem weſentlich veränderten Geſchmack[1]) vor, mit dem er ſich ſchwerlich in ſeinem Alter noch ſo befreunden konnte, daß das Gepräge ſeines eignen Geiſtes ſich darnach verändert hätte. Thucydides iſt alſo ganz Zögling des ältern Athens unter Perikles; ſeine reelle und formelle Bildung ſtammt aus jener großartigſten und kraftvollſten Periode Athens; wie ſeine politiſchen Grundſätze und Anſichten ganz die ſind, welche Perikles dem Volke von Athen einſchärfte: ſo iſt auch der Stil ſeiner Rede einerſeits aus der natürlichen Kraftfülle der Perikleiſchen Beredſamkeit, andrerſeits aus der kunſtmäßigen Strenge des alterthümlichen Stils in Antiphons Schule hervorgegangen[2]).

Als Geſchichtſchreiber ſchließt ſich Thucydides ſo wenig an die Joniſchen Logographen an, deren Reihe durch Herodot ihren Gipfel erreicht, daß mit ihm vielmehr eine ganz neue Art der Geſchichtſchreibung beginnt. Er kennt die Werke mehrerer unter jenen Joniern (ob auch die des Herodot, iſt zweifelhaft[3])): aber er erwähnt ſie nur, um ſie als unkritiſch, fabelhaft, mehr

---

[1]) S. unten Kap. 35 Lyſias.

[2]) Das Verhältniß zum Perikles erkannte Wyttenbach ganz richtig, der in der Praefatio ad Eclogas historicas ſagt: Thucydides ita se ad Periclis imitationem composuisse videtur, ut, quum scriptum viri nullum exstet, eius eloquentiae formam effigiemque per totum historiae opus expressam posteritati servaret. Von Antiphons Lehre oben Kap. 33.

[3]) Die Beziehungen, die man auf Herodot in den Stellen I, 20. II, 8. 97 gefunden hat, ſind nicht recht klar; in der Geſchichte der Ermordung von Hipparch, die Thucydides zweimal herbeizieht, um die falſchen Meinungen ſeiner Zeitgenoſſen zu berichtigen, I, 20. VI, 54—59 iſt Herodot faſt ganz in Uebereinſtimmung mit ihm und von jenen falſchen Meinungen frei. S. Herodot V, 55. VI, 123. Manches würde wohl Thucydides anders geſchrieben haben, wenn Herodots Werk ihm bereits bekannt geweſen wäre, namentlich die Stellen I, 74. II, 8. Vgl. oben Kap. 19.

zur Ergötzung als zur Belehrung bestimmt, zu verwerfen. Thucydides Studium waren die Rednerbühnen, Volksversammlungen und Gerichte in Griechenland; hier wurzelt seine Geschichte in Inhalt und Form. Während die Früheren davon ausgingen ein in die Augen fallendes Sinnliche zu schildern, die Naturbeschaffenheit von Ländern, die Eigenthümlichkeiten von Völkern, die Denkmäler, die Heereszüge, und von da aus sich so weit erhoben ein allwaltendes Dämonion in den Schicksalen der Staaten und Fürsten nachzuweisen, ist es bei Thucydides die menschliche Handlung in ihrer Entwickelung aus dem Charakter und der Lage des Individuums und ihrer Einwirkung auf den allgemeinen Zustand, welche seine Aufmerksamkeit allein in Anspruch nimmt. In Uebereinstimmung damit ist auch das Ganze seines Werkes eine Gesammthandlung, ein geschichtliches Drama, ein großer Proceß, dessen Parteien die kriegführenden Republiken und dessen Objekt die Athenische Herrschaft über Griechenland ist. Es ist sehr merkwürdig, wie Thucydides als der Schöpfer dieser Gattung von Geschichte auch gleich den Begriff derselben aufs bestimmteste und strengste aufgefaßt hat. Sein Werk soll durchaus nichts sein als die Geschichte des Peloponnesischen Krieges, und nicht etwa die Geschichte Griechenlands während des Peloponnesischen Krieges: daher Alles ausgeschlossen bleibt, was von den äußern Verhältnissen der Staaten so wie ihrer Politik nicht den großen Kampf um die Hegemonie berührt, aber auch Alles aus allen Theilen Griechenlands aufgenommen wird, was in den Streit dieser Mächte eingreift. Thucydides hatte gleich von Anfang an diesen Krieg als eine große weltgeschichtliche Begebenheit im Geiste, der nicht zu Ende kommen konnte, ohne die große Frage zu entscheiden, ob Athen eine Weltmacht werden oder auf den Standpunkt einer einzelnen Griechischen Republik neben vielen andern gleich freien und mächtigen zurückgeworfen werden solle:

es konnte ihn nicht irren, daß der Krieg mit dem Peloponnes nach der Form der Verträge, die Nikias zu Stande gebracht, nach den erſten zehn Jahren durch einen zweideutigen und ſchlecht gehaltnen Frieden unterbrochen worden war und erſt während des Sicilischen Feldzugs wieder völlig zum Ausbruche kam; Thucydides beweiſt mit dem Eifer des eignen Intereſſes und mit der vollen Kraft der Wahrheit, daß alles dies ein großer Kampf und der Friede kein wahrer Friede war[1]).

Eben ſo ergibt ſich auch die Eintheilung und Anordnung des Stoffes ganz nach dem Begriffe, den Thucydides ſich von ſeinem Thema gebildet. Der Krieg ſelbſt zerfällt durch die Art der Führung, die bei den Griechen noch mehr als bei uns durch die Jahreszeit bedingt war, in Sommer und Winter; die Sommer enthalten die Feldzüge, die Winter Rüſtungen und Unterhandlungen. Die chronologiſchen Data nimmt Thucydides, da die Griechen keine allgemeine Aera hatten und der Kalender jeder Landſchaft nach eigenthümlichen Schalt-Cyclen geordnet war und ſeine eigenthümlichen Benennungen hatte, von der natürlichen Folge der Jahreszeiten und dem Zuſtand der Ackerfelder her, der auch als Motiv zu Kriegsunternehmungen oft in Betracht kam; Angaben wie dieſe „da das Getreide in die Aehren ſchoß", oder „da das Getreide eben reif wurde"[2]) geben eine ſolche Genauigkeit, als man zur Auffaſſung des Zuſammenhangs dieſer Ereigniſſe nur wünſchen kann. In der Geſchichte der Feldzüge ſucht Thucydides das ſeiner Natur nach Zuſammengehörende, die Erzählung einer beſtimmten Unternehmung, eines Land- oder See-Zuges, möglichſt zuſammenzuhalten und geht lieber in der Zeitfolge etwas voraus und hernach wieder zurück, um das Verwirrende des häufigen Abbre-

[1]) Thucyd. V, 26.

[2]) περὶ ἐκβολὴν σίτου, ἀκμάζοντος τοῦ σίτου u. dgl.

chens und Wiederanknüpfens zu vermeiden. Daß indeß Begebenheiten langwieriger Art, wie die Belagerungen von Potidäa und Platää, an verſchiednen Stellen vorkommen müſſen, liegt in der Natur der Sache und würde auch nicht anders ſein können, wenn auch die Abtheilung nach den Sommern und Wintern hätte aufgegeben werden können [1]). Denn immer konnte eine Begebenheit, wie die Belagerung von Potidäa, erſt dann auf eine lichtvolle und befriedigende Weiſe zu Ende gebracht werden, wenn der übrige Stand der kriegführenden Mächte, durch welchen den Belagerten die Hoffnung auf Entſatz abgeſchnitten wurde, vorher vollſtändig überblickt worden war. Auch wird einen aufmerkſamen Leſer des Thucydides nirgends eine übermäßige Zerſchneidung der Begebenheiten ſtören; diejenige Begebenheit, die als eine genommen die größte in ſeiner Geſchichte iſt und die Aufmerkſamkeit mit der ſtärkſten Federkraft ſpannt, die glückverheißende und ſchreckenvoll endende Unternehmung der Athener in Sicilien, iſt durch wenige und kurzbehandelte Einſchiebungen unterbrochen [2]). Das ganze Werk würde, wenn es fertig geworden wäre, in drei ſehr wohlgegliederte Theile zerfallen: I. der Krieg bis zum Frieden des Nikias, der von den Verheerungszügen der Spartaner unter Archidamos der Archidamiſche Krieg genannt wird. II. die unruhigen Bewegungen unter den Griechiſchen Staaten nach dem Frieden des Nikias und die Sicilifche Unternehmung. III. der

---

[1]) Dies zur Rechtfertigung gegen Dionyſios Vorwürfe, de Thucyd. iudicium c. 9. p. 826. Reiske. Dem Dionys fehlt zur richtigen Beurtheilung des Thucydides die Hauptſache, die ſtrenge Wahrheitsliebe der Alten.

[2]) Und wie glücklich ſind auch dieſe Ereigniſſe, z. B. die Lage, in die Athen durch die Befeſtigung Dekeleas verſetzt war, die Gräuel, welche die Thrakiſchen Soldtruppen in Mykaleſſos begingen (VII, 27–30), in das Ganze der Sicilifchen Expedition verwebt.

wiederausgebrochene Krieg mit dem Peloponnes, von den Alten der Dekeleïsche Krieg genannt, bis zum Ruin Athens. Nach der Eintheilung in Bücher, die zwar nicht von Thucydides, aber von ganz verständigen Grammatikern des Alterthums, gemacht ist, besteht das erste Drittel aus den Büchern II. III. IV.; das zweite aus V. VI. VII.; vom dritten hat Thucydides selbst nur ein Buch, das achte, vollendet.

Wir müssen bei dieser Frage nach Thucydides Eintheilung und Anordnung des Stoffes auch noch das erste Buch, und zwar dies ganz besonders, in Betracht ziehn, weil die Anordnung desselben weniger durch die Sache selbst als durch Thucydides Reflexionen darüber gegeben ist. Der Schriftsteller beginnt mit der Behauptung, daß der Peloponnesische Krieg das größte Ereigniß sei, das seit Menschengedenken sich begeben habe, und beweist dies durch einen Rückblick auf die ältern Zeiten Griechenlands mit Einschluß der Perserkriege. Er geht die ältesten Zeiten, die Nachrichten vom trojanischen Kriege, die zunächst und später darauf folgenden Jahrhunderte und endlich die Perserkriege durch und zeigt, daß alle Unternehmungen der Zeit nicht mit dem Kraftaufwande wie der Peloponnesische Krieg ausgeführt wurden, weil insbesondere zwei Dinge, das versatile Vermögen und die Seemacht[1]) sich bei den Griechen erst spät einfanden und in größerem Maßstab entwickelten. Auf diese Weise führt Thucydides geschichtlich die Maxime durch, welche Perikles den Athenern praktisch eingeschärft hatte, daß nicht Land und Leute, sondern Geld und Schiffe die Basis ihrer Macht sein müßten, und der Peloponnesische Krieg selbst erschien ihm als ein großer Beweis dieses Satzes, weil die Peloponnesier, bei aller Uebermacht an einheimischem Landbesitz und der Zahl freier Menschen, dessenungeachtet so lange gegen Athen im

[1]) χρήματα καὶ ναυτικόν.

Nachtheil waren, bis ſie durch die Verbindung mit Perſien ſich reiche Geldquellen und dadurch eine bedeutende Flotte verſchafft hatten [1]). Nachdem nun Thucydides die Größe ſeines Gegenſtandes durch dieſe Vergleichung erwieſen und von der Art ſeiner Behandlung der Geſchichte kurze Rechenſchaft gegeben hat, handelt er von den Urſachen des Krieges. Er theilt dieſe in unmittelbare oder offenkundige und in tiefer liegende, nicht ausgeſprochene [2]). Die erſtern ſind die Händel von Korinth mit Athen über Kerkyra und Potidäa und die darauf begründeten Klagen der Korinthier in Lakedämon, welche die Lakedämonier zu dem Beſchluſſe bringen, daß Athen den Frieden gebrochen habe. Die zweiten liegen in der Furcht vor Athens anwachſender Macht, welche die Lakedämonier zum Kriege nöthigte, wenn es die Freiheit des Peloponnes behaupten wollte. Dadurch wird der Geſchichtſchreiber veranlaßt das Wachſen dieſer Macht ſelbſt nachzuweiſen und alle die Kriegszüge und politiſchen Maaßregeln zu überblicken, wodurch Athen von der erwählten Führerin der Inſulaner und Aſiatiſchen Griechen gegen Perſien zur Beherrſcherin des ganzen Archipelagus mit ſeinen Küſtenländern geworden war. Es iſt wohl klar, wenn man dieſen Abſchnitt über die Urſachen des Kriegs mit dem vorhergehenden verbindet, daß Thucydides überhaupt dem Leſer eine Ueberſicht von der ganzen Geſchichte Griechenlands, wenigſtens von dem,

---

[1]) Thucydides Räſonnement iſt offenbar ganz richtig für eine Politik, die die Größe des Staats durch Herrſchaft der Küſten des Mittelländiſchen Meeres begründen will, wie die Athens: Staaten dagegen, die ſich erſt durch die Ueberwindung binnenländiſcher Völker und großer Maſſen des Continents ſtärkten, ehe ſie in den Kampf um die Herrſchaft an den Küſten des Mittelländiſchen Meeres gingen, wie Macedonien und Rom, hatten doch *γῆν καὶ σώματα* zur Baſis ihrer Macht, und *χρήματα καὶ ναυτικόν* fielen ihnen dann von ſelbſt zu.

[2]) *αἰτίαι φανεραὶ — ἀφανεῖς.*

was ihm das Wichtigste darin schien, der Entwickelung der Geld- und Seemacht, verschaffen will, damit die große Handlung des Peloponnesischen Krieges sich auf einem dem Leser bekannten Boden bewege und die Lage und Beschaffenheit der darin auftretenden Staaten als gegeben vorausgesetzt werden könne. Aber weil Thucydides seine ganze Darstellung auf den Krieg concentrirt und damit ein inneres Begreifen der Gründe, nicht ein bloß äußeres Merken bezweckt: so stellt er die Erzählung dieser frühern Begebenheiten ganz unter allgemeine Begriffe und opfert diesen willig die äußere Zeitfolge auf, nach welcher die tiefer liegenden Gründe des Kriegs, d. h. das Wachsthum der Athenischen Macht, sich unmittelbar an die im ersten Abschnitt gegebene Darstellung der Schwäche Griechenlands in den ältern Zeiten angeschlossen haben würden.

Auch im dritten Theile des ersten Buchs, der die Verhandlungen der Peloponnesischen Bundesstaaten unter sich und mit Athen enthält, wodurch der Ausbruch des Krieges entschieden wurde, erkennt man die sich halb versteckende Absicht des Historikers dem Leser eine klare Vorstellung von den frühern Ereignissen zu geben, auf denen der gegenwärtige Zustand Griechenlands und besonders die Macht Athens beruhten. In diesen Verhandlungen fordern nämlich unter Anderem die Athener von den Spartanern sich der Sühnschuld zu entledigen, welche Pausanias Tödtung im Heiligthum der Pallas auf sie geladen; dabei erzählt der Historiker Pausanias verbrecherische Unternehmung und seinen Untergang; und knüpft daran wieder, als eine bloße Episode, die letzten Schicksale des Themistokles an. Hier ist offenbar der Umstand, daß Themistokles in den Sturz des Pausanias hineinverwickelt wurde, nicht hinreichend, um die Einflechtung der Episode zu rechtfertigen: aber es liegt dem Thucydides daran den großen Mann, der die Athenische Seemacht und Politik begründet hatte, auch in diesen

weniger bekannten Schickſalen dem Leſer darzuſtellen und dabei der Geiſtesgröße des Mannes den vollen Tribut gerechter Würdigung zu zahlen [1]).

So viel über die Anlage und Einrichtung des Werkes; wir wenden uns zu der Behandlung des Stoffes ſelbſt. Thucydides Geſchichtſchreibung iſt keine aus den Büchern geſchöpfte, ſondern ſtammt unmittelbar aus dem Leben, aus eigner Anſicht und mündlicher Ueberlieferung; ſie iſt die erſte Niederlegung des Erlebten in Schrift und trägt das Gepräge der Friſche und lebendigen Wahrheit, das nur eine Geſchichtſchreibung der Art tragen kann. Thucydides hat, wie er ſelbſt ſagt [2]), ſeine Aufzeichnungen gleich mit dem Kriege ſelbſt begonnen, indem er vorausſah, was es für ein Krieg werden würde; er hat immerfort die einzelnen Begebenheiten, wie er ſie ſelbſt erlebte und durch genaueſte Erkundigung von Leuten beider Parteien — nicht ohne viele Mühe und Aufwand — erfuhr [3]), aufgezeichnet und theils vor dem Exil in Athen, theils während deſſelben in Skapte-Hyle an ſeinem Werke gearbeitet. Am letztern Orte zeigte man ſpäter noch die Platane, unter welcher Thucydides zu ſchreiben pflegte. Was indeß Thucydides auf dieſe Weiſe im Verlauf des Krieges niederſchrieb, waren immer nur Vorarbeiten, die man mit unſern Memoiren vergleichen kann [4]); die eigentliche Verarbeitung hat Thucydides erſt nach dem Ende des Krieges im Vaterlande vorgenommen. Dies ſieht man theils aus den häufigen Beziehungen auf die Ausdehnung, den Ausgang und den ganzen Zuſammenhang des Krieges [5]), insbeſondere aber daraus, daß das Werk unvollen-

[1]) Das Letztere geſchieht von Thucyd. I, 138.

[2]) I, 1. ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου.

[3]) Thucyd. V, 26. VII, 44. Vgl. Marcellin § 21.

[4]) ὑπομνήματα, commentarii rerum gestarum ſagen die Alten.

[5]) S. Thucyd. I, 13. 93. II, 65. V, 26. Auch iſt der Ton man-

bet geblieben: woraus man schließen muß, daß jene Memoiren, die Thucydides im Verlauf des Krieges aufgesetzt und die nothwendig bis zur Uebergabe Athens an die Lakedämonier reichten, doch nicht hinlänglich ausgearbeitet waren, um das Fehlende des Werkes daraus zu ergänzen. Auch ist die Nachricht ganz glaublich, daß von dem uns vorliegenden Werke das achte Buch noch nicht fertig und durch Abschreiber vervielfältigt war, als Thucydides starb, und daß es erst von der Tochter des Thucydides oder von Xenophon hinzugefügt wurde, nur daß darauf nicht der geringste Zweifel an der Aechtheit dieses Buchs gegründet werden darf, sondern höchstens einige Verschiedenheiten in der Composition daraus erklärt werden könnten, daß der Meister noch nicht die letzte Hand an diesen Theil seines Werks gelegt hatte [1]).

Die Art, wie Thucydides diese Sammlungen gemacht, die Nachrichten verglichen, geprüft, zusammengefügt hat, läßt sich nun freilich von uns nicht mehr controliren, da die mündliche Ueberlieferung jener Zeit verloren ist: aber wenn völlige Klarheit der Erzählung, Uebereinstimmung aller einzelnen Punkte unter einander und mit der sonst bekannten Lage der Dinge, Harmonie des Erzählten mit den Gesetzen menschlicher Natur und den Charakteren der handelnden Personen eine Bürgschaft der Wahrheit und Treue der Geschichtschreibung ist, so haben wir diese Bürgschaft bei Thucydides im vollsten Maße. Die Alten, welche in der Beurtheilung ihrer eignen Historiker sehr streng waren und die Glaubwürdigkeit der meisten angefochten haben, erkennen Thucydides Wahrhaftigkeit und Genauigkeit

---

cher Stellen so, daß man wohl merkt, der Schriftsteller schreibt in der Zeit der neuen Spartanischen Hegemonie. Besonders gilt dies von der Stelle I, 77: ὑμεῖς γ' ἂν οὖν εἰ καθεώντες ἡμᾶς ἤρξατε etc.

[1]) Ueber die Reden, die man vermißt, s. unten.

einſtimmig an; auch Dionyſios von Halikarnaß, welcher den Stil des Thucydides und die Anlage ſeines Werks vom Standpunkt eines damaligen Rhetors meiſtert, läßt ſeinem Vorſatz die Wahrheit zu ſagen alle Gerechtigkeit widerfahren, und ſein ſonderbarer Vorwurf, daß er einen zu traurigen Gegenſtand erwählt und den Ruhm ſeiner Landsleute nicht dadurch gefördert habe, verwandelt ſich, vom rechten Standpunkte angeſehen, in das Lob ſtrenger hiſtoriſcher Wahrheit. Die Abweichungen ſpäterer Hiſtoriker, des Diodor und Plutarch beſonders, beſtätigen nach genauer Prüfung durchgängig Thucydides Genauigkeit[1]), und Ariſtophanes ſtimmt da, wo er ſich mit Thucydides berührt, in der Auffaſſung der Charaktere von Staatsmännern und der Lage Athens zu verſchiedenen Zeiten, gerade ſo genau mit dem letztern überein, als der kecke karikirende Pinſel des komiſchen Sittenmalers mit dem getreu nachzeichnenden Griffel des Hiſtorikers zuſammentreffen konnte. Ja wir dürfen fragen, ob es irgend eine Periode der Geſchichte des Menſchengeſchlechts gibt, die mit einer ſolchen Klarheit vor unſern Augen ſteht, als die erſten einundzwanzig Jahre des Peloponneſiſchen Krieges durch das Werk des Thucydides; wo wir jede Begebenheit in allen irgend weſentlichen Punkten, in ihren Gründen und Anläſſen, ihrem Verlauf und Ergebniß, mit der Beſtimmtheit und dem Gefühl von Vertrauen auf die führende Hand des Hiſtorikers verfolgen können, wie in jenen einundzwanzig Jahren. Unter den Römiſchen Hiſtorikern kann nur Salluſt's Geſchichte des Jugurthiniſchen Krieges und der Catilinariſchen Verſchwörung dagegen in die Wage gelegt werden; was von

[1]) So iſt Diodor, in der Geſchichte der Jahre zwiſchen dem Perſiſchen und Peloponneſiſchen Kriege, ungeachtet der annaliſtiſchen Jahresrechnung lange nicht ſo genau als Thucydides, der nur wenige Jahre beſtimmt angibt. Von Diodor ſind nur die Hauptdata, Regierungsantritte, Todesjahre u. dgl., zu brauchen.

Tacitus Zeitgeschichte, den Historien, erhalten ist, steht bei gleicher Ausführlichkeit doch in der Deutlichkeit und Bestimmtheit der faktischen Erzählung weit zurück; Tacitus eilt nur immer von einem Herz und Gemüth ergreifenden Moment zum andern und vernachlässigt darüber mehr als billig von dem Zusammenhange der äußern Begebenheiten befriedigende Rechenschaft zu geben [1]). Die neuere Historiographie wird sich diese Durchsichtigkeit der Thucydideischen Darstellung immer zum Muster nehmen müssen, aber es wird ihr bei der Trennung zwischen populärem Wissen und bestimmten Fachstudien [2]), bei den complicirteren Einrichtungen des neuern Lebens und weil selbst in den freiesten Staaten unserer Zeit sich so Vieles der Oeffentlichkeit immer noch mehr entzieht als im alten Sparta, über dessen geheime Staatsverhandlungen [3]) Thucydides klagt, kaum möglich sein jene zu erreichen.

Thucydides selbst bestimmt sein Werk solchen, die die Wahrheit des Geschehenen kennen lernen und in ähnlichen Fällen, wie sie nach dem Laufe menschlicher Dinge wiederkommen müssen, das Heilsame unterscheiden wollen; diesen hinterläßt er sein Buch zum dauernden Studium [4]). Hierin liegt schon eine Hinneigung zu jenem Pragmatismus der Geschichte, wo

---

[1]) So ist es außerordentlich schwer aus Tacitus Historien eine in allen Punkten klare Vorstellung von dem Kriege der Othonianer und Vitellianer in Oberitalien zu gewinnen.

[2]) Wodurch z. B. die Beschreibung einer Seuche, wie die bei Thucydides II, 47—53. jetzt unmöglich ist, da ein Laie sie nicht mit der Schärfe der Beobachtung, ein Mediciner nicht in solcher allgemeinen Verständlichkeit zu geben im Stande wäre.

[3]) τὸ κρυπτὸν τῆς πολιτείας.

[4]) Dies bedeutet das berühmte κτῆμα ἐς ἀεί, I, 22: kein Denkmal für die Ewigkeit. Thucydides setzt damit ein Schriftwerk, das man besitzen und immer von neuem lesen muß, einem Werk entgegen, das bestimmt ist eine Versammlung von Zuhörern einmal zu ergötzen.

die Bildung zum Staatsmann, Feldherrn, überhaupt die praktische Anwendung als Hauptzweck, die Erzählung des Geschehenen als Mittel, angesehen wird, wie wir ihn im späteren Alterthum finden werden. Jedoch ist Thucydides nur in der Intention, nicht in der Ausführung, ein Pragmatiker in diesem Sinne; er begnügt sich bei der Geschichtschreibung selbst die Dinge, wie sie sich ereignet haben, darzustellen, ohne Nutzanwendungen für den Geschäftsmann oder Krieger daraus zu ziehen.

Thucydides würde diese innere Wahrheit und Klarheit der Geschichte niemals haben erreichen können, wenn er sich begnügt hätte dasjenige, was er eigentlich durch Zeugnisse erfahren konnte, die in die Sinne fallende Erscheinung, aufzuzeichnen und etwa hie und da eigne Räsonnements einzustreuen. Er hat die ganze Geschichte durch seinen Geist gehen lassen; sie ist vollkommen Produkt seines Geistes und ihre Glaubwürdigkeit beruht wesentlich darauf, daß Thucydides Geist die Fähigkeit und Bildung hatte alle Gedanken, welche die handelnden Personen bei ihren Begebenheiten gedacht hatten, nach Anleitung der Handlungen selbst ihnen nachzudenken. Thucydides läßt nur in seltnen Fällen, wo er selbst seinen Zweifel kundgibt, über die Motive der handelnden Personen im Dunkeln; er gibt diese aber auch nicht als seine eignen Voraussetzungen und Ansichten, sondern unmittelbar als Geschichte; er konnte dies als redlicher, gewissenhafter Mann nur, wenn er wirklich die Ueberzeugung hatte, daß nur diese und keine anderen Ueberlegungen und Absichten die handelnden Personen leiteten. Seine eigne Meinung spricht Thucydides höchst selten als solche aus; noch seltener sein Urtheil über moralischen Werth oder Unwerth von Handlungen. „Es ist, wenn man Thucydides liest, als wenn nicht Thucydides, sondern die Geschichte selbst spräche": so hat man in neuerer Zeit den Eindruck dieser

Geſchichtserzählung zu bezeichnen geſucht, gewiß richtig und treffend, wenn man ſich dabei nur auch bewußt wird, daß Thucydides erſt die Geſchichte ganz in ſeinen Geiſt aufnehmen mußte, um ihr vollkommenes Organ zu werden. Jede Perſon, die bei Thucydides auftritt, iſt ein beſtimmtes geiſtiges Weſen, von um ſo klarer ausgeprägter Eigenthümlichkeit, je bedeutender ihr Antheil an der Haupthandlung iſt; und ſo bewundernswürdig die Kraft und Schärfe der Darſtellung iſt, mit der Thucydides bei einigen Perſonen, wie bei Themiſtokles, Perikles, Braſidas, Nikias, Alkibiades, die Summa ihrer Charakterdarſtellung in wenige Worte zuſammenzieht: ſo iſt doch die Feinheit viel bewundernswürdiger, mit der alle Charaktere in jedem Zuge ihrer Handlungen und den begleitenden Gedanken feſtgehalten und durchgeführt werden [1]).

Am entſchiedenſten und zugleich am kühnſten ſpricht ſich Thucydides Bewußtſein die Begebenheiten des Krieges in ihren innern geiſtigen Wurzeln zu erfaſſen in einem Theil ſeiner Geſchichtſchreibung aus, der ihm am meiſten eigenthümlich angehört, den Reden. Einerſeits freilich ſind dieſe in direktem Ausdruck mitgetheilten Reden bei einem alten Hiſtoriker um vieles natürlicher, als ſie es bei einem neuern wären. Reden in Volksverſammlungen, Bundesräthen, vor dem Heere gehalten, waren oft ſelbſt durch die ſich daran knüpfenden Folgen wichtige Ereigniſſe, und zugleich vollkommen offenkundige, welche getreu aufzubewahren und mitzutheilen Nichts hinderte, als die Schranken des menſchlichen Gedächtniſſes. Dazu kam, daß die Griechen, bei der großen Lebhaftigkeit, womit ſie außer dem Inhalt auch die Form jeder öffentlichen Mittheilung auf-

[1]) Marcellinus nennt den Thucydides δεινὸς ἠθογραφῆσαι; wie unter den Dichtern am Sophokles das ἠθοποιεῖν beſonders hervorgehoben wird.

faßten, gewohnt waren nicht bloß die Sache, die Gedanken in indirekter Rede auszugsweise mitzutheilen, sondern die Redner selbst redend einzuführen, wie z. B. die Platonischen Dialogen größtentheils erzählte Dialogen sind. Wie dabei natürlich jeder Erzählende Vieles aus eigner Erfindung supplirte, was sein Gedächtniß nicht bewahrt hatte: so erhielt auch Thucydides keine gleichlautenden Berichte über die Reden, so wenig er auch selbst die von ihm gehörten Reden ganz getreu wiederzugeben im Stande war. Er erklärt daher selbst seinen Entschluß in den Reden sich zwar so nahe wie möglich an das Ueberlieferte zu halten, aber — bei dessen Unzulänglichkeit — die Personen das sprechen zu lassen, was ihrer Lage am angemessensten sei [1]). Wir müssen indeß hier noch einen Schritt weiter gehen, als Thucydides geht, und ihm eine noch freiere, von dem einzelnen Ueberlieferten unabhängigere Thätigkeit zuschreiben, als er sich vielleicht selbst bewußt geworden ist. Thucydides Reden enthalten die vollständige Motivirung der wichtigeren Handlungen aus den Gesinnungen der Staaten, Parteien und Individuen, von denen diese Handlungen ausgehn. Wo nun eine solche Motivirung ihm nöthig scheint, werden Reden mitgetheilt; wo nicht, werden sie weggelassen, auch wenn in der Wirklichkeit eben so viel gesprochen worden war, wie an jener Stelle. Daraus folgt nothwendig, daß die gegebenen Reden Vieles in sich zusammenfassen und concentriren müssen, was in der Wirklichkeit an verschiedenen Stellen gesprochen worden ist, wie z. B. erst bei der zweiten Verhandlung der Athenischen Volksversammlung über das Schicksal der Mitylenäer, in welcher der zur wirklichen Ausführung kommende Beschluß gefaßt wurde, die beiden einander entgegenstehenden Parteien, die streng tyrannische und die mildere und humanere, in den

[1]) τὰ δέοντα μάλιστα, Thucyd. I, 22.

Reden des Kleon und Diodotos geſchildert werden, wiewohl Kleon ſchon am vorigen Tage durch eine Rede den erſten grauſamen Beſchluß gegen die Mitylenäer durchgeſetzt [1]) und dabei gewiß Vieles geſagt hatte, was bei Thucydides erſt in der zweiten Verhandlung zum Vorſchein kommt [2]). An einer Stelle theilt auch Thucydides ſtatt einer Rede ein Geſpräch mit, weil die Umſtände keine öffentliche Volksrede zuließen, in den Verhandlungen der Athener mit dem Rathe von Melos, von dem Angriffe der Athener auf dieſe Doriſche Inſel nach dem Frieden des Nikias: aber es iſt dem Thucydides ſehr wichtig den Standpunkt an dieſer Stelle genau zu bezeichnen, auf den die Athener in ihrer ſelbſtſüchtigen und tyranniſchen Politik gegen alle ſchwächeren Staaten damals gelangt waren [3]).

Daß man von Thucydides Reden keine mimiſche Nachbildung in der Art erwarten muß, daß die Redeweiſe verſchiedner Völkerſchaften und Individuen bis ins Kleinſte nachgeahmt worden wäre, verſteht ſich von ſelbſt: darüber wäre die Einheit des Tons, die Harmonie ſeiner ganzen Darſtellung, ver-

---

[1]) Thucyd. III, 36.

[2]) Auch ſtehen die Reden oft in Beziehungen zu einander, welche nicht wirklich ſtattgefunden haben können. Die Rede der Korinthier I, 120 ff. antwortet gewiſſermaßen auf die Rede des Archidam in der Spartaniſchen Volksverſammlung und auf die des Perikles in Athen, wiewohl die Korinthier keine von beiden gehört haben. Aber dies Verhältniß ergibt ſich daraus, daß die Rede der Korinthier die Siegeshoffnungen eines Theils der Peloponneſier ausdrückt, während Archidam und Perikles die ungünſtige Lage des Peloponnes von verſchiedenen Seiten mit Klarheit auffaſſen. Vgl. auch, was Kap. 31 über Perikles Reden bei Thucydides geſagt iſt.

[3]) Dionyſios ſagt de Thucyd. iudic. p. 910: die hier entwickelten Grundſätze ſeien nicht Athenern, ſondern nur Barbaren angemeſſen, und tadelt den Thucydides deshalb aufs heftigſte: aber es waren die Grundſätze, nach denen die Athener handelten und die ſie auch aus ſophiſtiſchen Lehren zu beſchönigen wußten.

loren gegangen. Thucydides geht in der Charakteriſtik der Perſonen, die er ſprechen läßt, ſo weit, als es ihm das allgemeine Geſetz ſeiner Geſchichtſchreibung geſtattet: er gibt die Gedanken der Perſonen wieder, und nicht bloß dem Inhalte nach den Charakteren derſelben angemeſſen, ſondern auch in der Art, wie die Gedanken entwickelt und verbunden werden. Gleich im erſten Buch werden die Kerkyräer, die immer nur den gemeinſamen Nutzen ihrer Bundesgenoſſenſchaft mit Athen hervorheben, die Korinthier, die eine gewiſſe moraliſche Würde zu behaupten ſuchen, die Beſonnenheit, Verſtandesreife und edle Simplicität des trefflichen Archidamos, das trotzige Selbſtgefühl des Ephoren Sthenelaidas, eines Spartaners von der gemeinern Gattung, vortrefflich geſchildert, und mit der Abſicht und den Grundgedanken ihrer Reden ſtimmt der Ton der Ausführung vollkommen überein, wie die gründliche Ausführlichkeit des Archidam und die ſchneidende Brevïloquenz des Sthenelaidas. Die Hauptſache bleibt dem Thucydides bei der Abfaſſung der Reden die Geſinnungen zu zeigen, aus denen die Handlungsweiſe der Perſonen hervorging, und dieſe Geſinnungen ſich ſelbſt vortragen, begründen, rechtfertigen oder beſchönigen zu laſſen. Dies geſchieht mit einer ſolchen innern Wahrheit und Uebereinſtimmung, der Hiſtoriker weiß ſich ſo in die Denkweiſe der Perſonen zu verſetzen, ihren Abſichten und Geſinnungen eine ſolche Begründung und ſcheinbare Sicherheit zu geben, daß man gewiß ſein kann, daß die Perſonen ſelbſt unter dem unmittelbaren Impuls ihrer Intereſſen und Beſtrebungen ihre Sache nicht beſſer führen konnten. Man muß ſich geſtehn, daß ein Theil dieſer bewundernswürdigen Fähigkeit wohl der Schule der ſophiſtiſchen Rhetorik verdankt wird, in der man ſich übte für beide Parteien, auch für die gute und ſchlechte, zu ſprechen: aber zugleich iſt ſicher, daß die Anwendung, welche Thucydides von dieſer Kunſt macht, die heilſamſte

und beste war, die man sich denken kann und daß ohne dies Vermögen sich in verschiedne und entgegengesetzte Denkweisen hineinzudenken und jeder eine gewisse Art von Begründung und Berechtigung angedeihen zu lassen (ohne welche überhaupt eine Denkweise in der Geschichte niemals einen bedeutenden Einfluß gewinnen wird), wahre Historiographie nicht denkbar ist. So entwickelt Thucydides die Grundsätze, auf welche die Athener die Behandlung ihrer Bundesgenossen gründeten, mit einer solchen Consequenz, daß man ihrem Räsonnement gewissermaßen Recht zu geben genöthigt wird. Sie zeigen in einer Reihe von Reden, die an verschiednen Stellen eintreten, aber sich auf eine solche Art an einander schließen, daß die weitere Fortbildung und immer härtere Steigerung dieser Grundsätze am Tage liegt: daß sie ihre Macht nicht durch Gewalt gewonnen und durch die Umstände genöthigt worden wären ihr die Form einer Herrschaft zu geben, daß sie jetzt ihre Herrschaft nicht aufgeben könnten, ohne ihre eigne Existenz aufs Spiel zu setzen, daß die Herrschaft, weil sie zu einer Tyrannei geworden sei, auch mit Strenge und Härte behauptet werden müsse und Menschlichkeit und Billigkeit nur gegen unsers Gleichen, die uns selbst wieder Gutes erweisen können, am Platze sei [1]), bis denn im Gespräch mit den Meliern die Athener das Recht des Stärkeren als ein allgemeines Naturgesetz aussprechen und bloß darauf ihre gewaltsame Forderung gründen, daß die Melier ihnen sich unterwerfen sollen. Wir verlangen und thun nichts, sagen sie, als was dem gemäß ist, was die Menschen von den Göttern denken und für sich selbst verlangen. Denn wie wir's

[1]) Thucyd. III, 37—40. Dies sagt freilich Kleon, der an der Stelle der milderen Partei des Diodotos unterliegt: aber die Ausnahme, die hier einmal aus Humanität mit den Mitylenäern gemacht wird, bleibt eine Ausnahme, und im Ganzen bleibt Kleons Geist in der äußern Politik Athens der herrschende.

von den Göttern glauben, so sehen wir es von den Menschen deutlich, daß sie überall durch eine Naturnothwendigkeit, wo sie die Gewalt haben, herrschen und befehlen. Wir haben dies Gesetz weder eingeführt, noch zuerst in Anwendung gebracht: aber da wir es als bestehend empfangen haben und unsern Nachkommen für immer hinterlassen werden, so wollen wir auch jetzt darnach handeln, indem wir wissen, daß ihr und alle Andern bei gleicher Macht dasselbe thun würdet"[1]). Diese Grundsätze, nach denen allerdings Griechen und andre Menschen auch schon früher gehandelt, aber dabei wenigstens die Maske des Rechts vorgenommen hatten, spricht der Geschichtschreiber in diesem Dialog mit einer solchen objektiven Kälte und Ruhe, so ganz ohne Andeutung eigner Empfindungen dabei, mit völlig unverzogner Miene aus, daß man zu glauben versucht wird, Thucydides selbst kenne als Schüler der damaligen Sophisten kein andres Recht in der Politik, als das des Stärkeren. Aber offenbar ist ein großer Unterschied zwischen der Denk- und Handlungsweise, welche Thucydides als die in Athen herrschend gewordne mit objektiver Unbefangenheit wiedergibt, und Thucydides Ueberzeugungen, was der Menschheit und seinem Volke zum Heile gereiche. Wie wenig Thucydides als sittlicher Mensch die neuen Ansichten dieser Zeit gut hieß, zeigt die ausnehmend lehrreiche und ergiebige Schilderung, die er von den Veränderungen entwirft, welche nach den ersten Jahren des Krieges in dem politischen Leben der einzelnen Staaten, besonders durch die Faktionenkämpfe im Innern, eintraten, wo Thucydides es gewiß nicht als einen heilsamen Wechsel darstellt, daß „die Einfalt, welche zu einer edlen Sinnesart wesentlich gehört, damals verlacht wurde und aus der

[1]) Thucyd. V. 105 nach der richtigen Erklärung von Arnold.

Welt verschwand [1]). So wird auch die Verherrlichung der Athenischen Demokratie und Lebensweise, welche besonders in Perikles erhabner Leichenrede gegeben ist, sehr bedingt theils dadurch, daß Thucydides die Herrschaft der Fünftausend die erste gute Verfassung nennt, die er in Athen erlebt [2]), theils durch die gelegentliche Aeußerung, daß die Lakedämonier und Chier allein, so viel ihm bekannt geworden, mit dem Glücke Mäßigung und Besonnenheit zu vereinigen gewußt hätten [3]). So werden wir überhaupt bei Thucydides seine eigne ernst sittliche Gesinnung von der unbefangnen Wahrheitsliebe wohl zu unterscheiden haben, mit der er die damalige Welt schildert, wie sie war, und werden ihm auch eine tief im Herzen wurzelnde Gottesfurcht darum nicht absprechen, weil es sein Vorsatz ist die menschlichen Dinge in ihrem rein menschlichen Zusammenhange zu beschreiben und zwar den Glauben der handelnden Personen als Motiv ihrer Handlungen in Berechnung zu ziehn, aber seinen eignen Glauben nicht den Ereignissen aufzudrängen. Religion, Mythologie, Poesie sind Dinge, die Thucydides, bis zu einer gewissen Einseitigkeit [4]), von sich als Historiker entfernt hält; und man kann ihn nicht mit Unrecht den Anaxagoras der Geschichte nennen, der das Göttliche eben so bestimmt von dem Causalner des menschlichen

---

[1]) τὸ εὐήθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει, καταγελασθὲν ἠφανίσθη. Thucyd. III, 83.

[2]) Thucyd. VIII, 97.

[3]) Thucyd. VIII, 24.: εὐδαιμονήσαντες ἅμα καὶ ἐσωφρόνησαν.

[4]) Daß Thucydides die ältere Cultur von Griechenland in manchem Punkt zu geringschätzig behandelt, läßt sich bestimmt nachweisen: überhaupt zeigt der erste Theil des ersten Buchs, die eigentliche Einleitung, schon weil sie zum Erweis eines allgemeinen Satzes geschrieben ist, für den Thucydides gewissermaßen plädirt — nicht die Unbefangenheit der Darstellung, wie der Haupttheil des Werks.

Lebens abſondert, als der Joniſche Phyſiker den Nus von den Wirkungen der Kräfte in der materiellen Natur entfernt gehalten hatte.

Thucydides Ausdruck und ſprachlicher Stil hängt mit dem Charakter ſeiner Geſchichtſchreibung zu genau zuſammen und iſt von zu eigenthümlichem Gepräge, als daß wir, ungeachtet der Kürze dieſer Charakteriſtik, nicht den Verſuch machen ſollten die Hauptpunkte ſeiner Eigenthümlichkeit dem Leſer deutlich zu machen.

Der Zugang zu einer richtigen Auffaſſung dieſes eigenthümlichen Stils iſt, wie uns ſcheint, ſchon durch die Bemerkung gegeben, daß im Thucydides die gedankenſchwere Beredſamkeit des Perikles ſich mit dem alterthümlichen ſtrengen Kunſtſtil der Rhetorik des Antiphon vereinigt.

Thucydides hat im Wortgebrauch die große Schärfe und Präciſion, welche alle vorzüglichen Schriftſteller dieſer Zeit auszeichnet, wo jedes Wort in allen ſeinen Theilen in voller Beſtimmtheit genommen wird. Sie artet auch bei ihm an einigen Stellen faſt in eine Sucht ſinnverwandte Worte zu diſtinguiren (nach Prodikos Weiſe) aus [1]).

Dieſer Beſtimmtheit des Ausdrucks kommt ein großer Reichthum des Sprachmaterials zu Hilfe, wobei Thucydides, wie Antiphon, noch viele alterthümliche poetiſche Worte braucht, nicht um ſeine Rede damit auszuſchmücken, wie Gorgias that, ſondern weil ihm der damalige Sprachgebrauch dieſe kernigen, das Gemüth anſprechenden Ausdrücke noch gewährte [2]). Auch im Dialekt blieb Thucydides der ältern Attiſchen Sprachweiſe,

---

[1]) I, 69. II, 62. III, 16. 39.

[2]) Später heißen ſolche Ausdrücke, die inzwiſchen völlig aus der gewöhnlichen Sprache verſchwunden waren, γλῶσσαι, daher Dionyſios über das γλωσσηματικόν der Rede des Thucydides klagt.

wie sie die Tragödie darstellt, mehr getreu als seine Zeitgenossen unter den komischen Dichtern [1]).

Eben so gewährte eine gewisse alterthümliche, im Ganzen mehr der Poesie als der Prosa zustehende, Freiheit in den Strukturen dem Thucydides das Mittel Begriffsverbindungen auf eine viel schärfere Weise, ohne Einmischung überflüssiger und darum störender Redetheile, auszuprägen, als es bei einer größern Beschränkung der Construktionen auf das Regelmäßige geschehen kann. Ein solches Mittel ist die Freiheit von Verben abgeleitete Nomina eben so zu construiren, wie die Verba [2]). Dies und Andres der Art gewährt jene Schnelligkeit der Bezeichnung, wie die Alten sagen [3]), die den Nagel gleich auf den Kopf trifft: auf der Thucydides Kürze weit mehr beruht, als auf der Auslassung irgend eines zur Sache dienlichen Umstands.

Auch in der Wortstellung nimmt Thucydides eine Freiheit in Anspruch, wie sie sonst nur den Dichtern zusteht, aber auch diese nur als ein Mittel den Gedanken in größerer Klarheit und Schärfe herauszustellen; indem er dadurch theils die Worte, auf denen der Nachdruck der Rede liegt, an die Spitze des Satzes zu bringen [4]), theils die Begriffe mehr nach ihrer innern Verwandtschaft oder auch nach dem zwischen ihnen statt-

---

[1]) S. Kap. 27 am Schlusse.

[2]) Darauf beruhen Redensarten, wie ἡ οὐ περιτείχισις d. h. der Umstand, daß eine feindliche Stadt nicht mit Belagerungsmauern eingeschlossen wird, τὸ αὐτὸ ὑπὸ ἁπάντων ἰδίᾳ δόξασμα, der Fall, wo alle jeder für sich dieselbe Meinung von einer Sache hegen, ἡ ἀκινδύνως δουλεία (nicht einerlei mit ἀκίνδυνος) eine Sklaverei, wobei es sich ganz bequem und sorglos lebt.

[3]) τάχος τῆς σημασίας.

[4]) wie I, 93. τῆς γὰρ θαλάσσης πρῶτος ἐτόλμησεν εἰπεῖν ὡς ἀνθεκτέα ἐστίν.

findenden Contrast, als nach der grammatischen Construktion, zusammenzuordnen[1]) in den Stand gesetzt wird.

In der Zusammenfügung der Sätze führt Thucydides Bestreben nach Schärfe und Feinheit der Bezeichnung zu einer gewissen Ungleichförmigkeit und Rauhheit[2]), die von der Glätte des spätern Stils sehr weit entfernt ist. Indem nämlich Thucydides bei der Entfaltung des Gedankens in einzelne Theile jedem Theil sein eigenthümliches Recht geben will, vermeidet er keineswegs in entsprechenden Gliedern verschiedne grammatische Formen (Casus, Modi) zu brauchen[3]) und einen schnellen Wechsel in den grammatischen Begriffen, z. B. dem Subjekt, eintreten zu lassen, der oft auch nicht ausdrücklich angezeigt wird, sondern stillschweigend geschieht, indem aus einem Ausdruck ein andrer, für die Stelle erforderlicher, supplirt wird[4]).

Thucydides Periodenbau steht eben so, wie der des Antiphon, in der Mitte zwischen der lockern Satzfügung der Jonier und der periodischen Schreibart, die sich erst später in Athen entwickelte. Die größere Kraft und Energie in der Gedanken-Combination, die besonders in der Motivirung von Entschlüssen und Thaten hervortritt, gibt sich auch durch größere Satz-Combinationen kund; aber diese Massen erscheinen noch nicht als wohlgegliederte, leicht bewegliche, schnell und gewandt einhertretende Körper, sondern mehr als Conglomerate, in denen die

---

[1]) wie III, 39. *μετὰ τῶν πολεμιωτάτων ἡμᾶς στάντες διαφθεῖραι*, wo die hervorgehobnen Worte wegen des Contrasts zusammenstehn.

[2]) *ἀνωμαλία, τραχυτής.*

[3]) z. B. zwei verschiedne Casus-Strukturen, etwa als Gründe einer Handlung, durch *καί* zu verbinden oder nach derselben Absichts- oder Bedingungspartikel den Conjunktiv und dann den Optativ zu setzen, wobei immer ein bestimmter Unterschied nachweisbar ist.

[4]) Das *σχῆμα πρὸς τὸ σημαινόμενον*, so wie *ἀπὸ κοινοῦ*, ist bei Thucydides sehr gebräuchlich.

Anziehungskraft eines Hauptgedankens eine Menge Nebengedanken herangezogen und neben ſich aufgeſchichtet hat. Und zwar hat Thucydides zwei Gattungen dieſer motivirenden Sätze, die beide gleich charakteriſtiſch für ſeinen Stil ſind. In der einen, die man die abſteigende nennen kann, ſetzt er die Handlung, das Reſultat, voran und läßt unmittelbar in Cauſalſätzen oder Participien die nächſten Urſachen oder Motive folgen, die er dann wieder durch ähnliche Satzformen begründet und ſo, gleichſam die Rede zerfaſernd, in den Zuſammenhang der Dinge eingreifen läßt, ähnlich wie ein Baumſtamm mit ſeinen Wurzelfaſern in die mütterliche Erde eingreift [1]). Die andere Form, die anſteigende Periode, beginnt mit den begründenden Umſtänden, entwickelt daraus allerlei Folgen oder darauf bezügliche Ueberlegungen, und ſchließt — oft nach einer langen Kette von Folgerungen — mit dem Reſultat, dem Entſchluß oder der Handlung ſelbſt [2]). Beide Arten von Perioden haben etwas Anſtrengendes und verlangen zweimal geleſen zu werden, um in ihrer ganzen Zuſammenfügung dem Geiſte klar zu werden; man kann ſie durch Auflöſungen, welche beſtimmte Ruhepunkte gewähren, überſichtlicher, bequemer, gefälliger machen, aber man wird dann auch geſtehen müſſen, daß in Thucydides Form, wenn man ihre Schwierigkeit einmal überwunden, das Zuſam-

---

[1]) Beiſpiele I, 1, (*Θουκυδίδης ξυνέγραψε*). I, 25, (*Κορίνθιοι δὲ κατὰ τὸ δίκαιον — ἤρχοντο πολεμεῖν*) und überall.

[2]) Beiſpiele I, 2, (*τῆς γαρ ἐμπορίας*), I, 58, (*Ποτιδαιᾶται δὲ πέμψαντες*), IV, 73, 74, (*οἱ γὰρ Μεγαρῆς — ἔρχονται*). Intereſſant iſt es, wie Dionyſios de Thucyd. iudic. p. 872 eine ſolche anſteigende Periode ſeiner Kritik unterzieht und in eine leichter faßliche, gefälligere, aber minder ſtrenge und präciſe Form auflöſt, indem er einen Theil der Motive mitten herausnimmt und nachträglich beibringt. Auch hierin hat Antiphon viel Aehnliches, wie z. B. in dem Satze Tetral. I, *α*, § 6: *ἐκ παλαιοῦ γὰρ κ. τ. λ.*

mewirken aller Glieder zu einem Ergebniß, die Einheit des Gedankens, am schärfsten ausgesprochen ist.

Diese Art des Satzbau's gehört dem historischen Stil des Thucydides eigenthümlicher an; gemeinsam dagegen mit dem ganzen Zeitalter ist ihm die in den Reden herrschende symmetrische Architektonik der Rede, dies Spalten und Gegenüberstellen der Begriffe, dies Vergleichen und Unterscheiden, dies Herüber- und Hinüberblicken, wodurch eine eigne, wiegende Bewegung in Geist und Rede kommt. Wie wir schon bei Antiphon gesagt haben, ist diese antithetische Redeweise von Haus aus keine leere Manier, sie ist ein Produkt des Attischen Scharfsinnes und Witzes, aber sie ist unläugbar, unter dem Einflusse der sophistischen Redekunst, in Manier ausgeartet; und Thucydides selbst ist voll von Künstlichkeiten der Art, bei denen man oft nicht weiß, ob man die Feinheit der Gedanken-Spaltung bewundern, oder sich über die alterthümlich affektirte Zierlichkeit mehr verwundern soll — besonders wenn zu den innern Verhältnissen der Gedanken und Begriffe auch die äußern Zierden der Isokola, Homöoteleuta, Parechesen u. dergl. hinzukommen [1]).

Dagegen sind dem Thucydides, wie dem Antiphon, und noch mehr als diesem, alle jene Unregelmäßigkeiten der Rede fremd, die aus Leidenschaft oder Verstellung hervorgehn; es herrscht in ihm eine Geradheit und Ruhe, die man wohl mit nichts besser vergleichen kann als mit der erhabnen Seelen-

---

[1]) Wie wenn Thucyd. IV, 61 sagt: οἵ τ' ἐπικλητοι σύμφορως ἄδικοι ἐλθόντες εὐλόγως ἄπρακτοι ἀπίασιν, d. h.: „So werden die, welche mit gutem Scheine ungerechter Weise herbeigerufen sind, aus gutem Grunde unverrichteter Weise wieder fortgehn." Andre Beispiele I, 77, 144. III, 38. 57. 82. IV, 108. Die alten Schriftsteller der Rhetorik sprechen oft von diesen σχήματα τῆς λέξεως im Thucydides; Dionysios findet sie μειρακιώδη, puerilia. Vgl. Gellius N. A. XVIII, 8.

Stille und Klarheit, die alle Geſichtszüge von Göttern und Heroen aus der Phidiaſſiſchen Schule der Sculptur ausſprechen. Es iſt nicht Unvollkommenheit der Rede, es iſt ein Geſetz der Würde, das über jeder Aeußerung waltet, und ſelbſt in den gefährlichſten Lagen, welche alle Leidenſchaften und Affekte, Furcht und Angſt, Zorn und Haß, hervorrufen mußten, dem Redenden den Ton der Mäßigung und Beſonnenheit, und vor allem der eindringenden Erörterung der Sache ſelbſt, zu behaupten gebietet. Welche leidenſchaftliche Deklamationen würde ein ſpäterer Rhetor den Thebanern und Platäern in den Mund gelegt haben, wo dieſe von jenen vor dem Spartaniſchen Gerichte auf Tod und Leben angeklagt werden; bei Thucydides kommt keine leidenſchaftlichere Wendung vor als einmal: „Wie ſolltet ihr da nicht ſchrecklich gehandelt haben!“ [1]).

Man kann ſich wohl denken, wenn man mit dieſen Reden etwa die des Lyſias vergleicht, wie fremdartig ſchon in der Zeit, in der Thucydides Werk zuerſt bekannt wurde, dieſer Stil und dieſe Eloquenz mit ihrer Gedankenfülle, ſcharfen und kunſtreichen Ausprägung aller Gedanken, und mit ihren nur mit großer Aufmerkſamkeit richtig zu faſſenden Satzgefügen den Athenern erſcheinen mußten, die damals ſchon nicht mehr gewohnt waren auf die öffentlichen Leiſtungen in Poeſie und Proſa eine ſo angeſtrengte Aufmerkſamkeit zu wenden. In Beziehung auf die Reden mag wohl Kratippos — ein Fortſetzer des Thucydides — ganz recht haben, wenn er als Grund angibt, warum das achte Buch keine Reden enthalte, Thucydides habe gefunden, daß ſie

---

[1]) *Πῶς οὐ δεινὰ εἰργασθε*, Thuc. III, 66. Etwas mehr Lebhaftigkeit und Munterkeit findet ſich, gewiß zur Charakteriſtik des Sprechenden, in der Rede des Athenagoras, des Führers der demokratiſchen Partei in Syrakus, Thuc. VI, 38, 39.

dem damaligen Geſchmacke nicht mehr gefielen[1]). Sie mußten in der That ſchon damals auf den Attiſchen Geſchmack den Eindruck machen, den Cicero ſpäter den Römern durch die Vergleichung mit ſehr altem, herben und ſchwer auf die Zunge fallenden Falerner deutlich zu machen ſucht[2]). Auch war Thucydides den Griechen und Römern der Zeit um nichts leichter, als er es den Kennern des Griechiſchen heut zu Tage iſt; ja wenn man findet, daß ſchon Cicero die Reden in ſeinem Werke kaum verſtändlich nennt[3]): ſo darf die Philologie unſrer Tage ſtolz darauf ſein, daß ihr kaum irgend etwas darin unverſtändlich geblieben iſt.

Fünfunddreissigstes Kapitel.

Die neue Ausbildung der Redekunſt durch Lyſias.

Mit dem Ende des Peloponneſiſchen Krieges tritt, nach der ungeheuren Anſtrengung der Kriegführung und dem furchtbaren Falle der Macht Athens, ein Zuſtand der Erſchöpfung und Erſchlaffung ein. Freiheit und Demokratie wurden zwar durch Thraſybul und ſeine Freunde hergeſtellt, aber Athen hatte aufgehört Hauptſtadt eines großen Reiches, Beherrſcherin des Meers und der Küſtenländer zu ſein und bekam erſt

[1]) Kratippos bei Dionys. de Thucyd. iud. c. 16, p. 847: τοῖς ἀκούουσιν ὀχληρὰς εἶναι.

[2]) Cicero Brutus 83, 288.

[3]) Cicero Orat. 9, 30. Ipsae illae (Thucydidis) conciones ita multas habent obscuras abditasque sententias, vix ut intelligantur.

durch Konons kluges Benehmen bei den Persern einen geringen Theil der frühern Herrschaft wieder. Die bildenden Künste, die unter Perikles durch Phidias sich aufs herrlichste entfaltet hatten, konnten bei dem Mangel an Vermögen und Unternehmungslust keine neuen Blüthen treiben; erst ein Menschenalter später, von Olymp. 102 (372) an, finden wir einen neuen Aufschwung in der jüngern Attischen Schule des Praxiteles. Die Poesie entartet in der spätern Tragödie und dem Dithyramb immer mehr in sinnliche Spielerei und spitzfindige Rhetorik. Der großartige Schwung, das edle Bewußtsein innerer Größe, die energische Anspannung in jeder Bestrebung schien aus den Künsten wie aus dem Leben gewichen zu sein.

Und doch war es gerade diese Zeit, in welcher die prosaische Rede, von Fesseln, die sie bis dahin noch immer umstrickt hatten, gelöst, einen neuen freiern Anlauf nahm, der zu ihrer schönsten Entwickelung führte. Lysias und Isokrates, die beiden Jünglinge, die Sokrates in Platons Phädrus einander gegenüber stellt, den ersten bitter tadelnd, auf den zweiten große Hoffnungen gründend, gaben auf verschiedenen Wegen durch glückliche Veränderungen, die sie mit der bisherigen Redeweise vornahmen, der Redekunst eine ganz neue Gestalt.

Lysias stammte aus Syrakus, von einer angesehenen Familie. Sein Vater Kephalos war auf Perikles Zureden nach Athen gezogen und lebte dort dreißig Jahre [1]; er tritt in Platons Dialogen vom Staate um das Jahr 92, 2 (411) [2] in höchstem Alter als ein allgemein verehrter, würdevoller Greis auf. Lysias war bei der Gründung der großen Kolonie Thurii, zu der sich ziemlich ganz Griechenland vereinigte, Ol. 84, 1,

1) Nach dem Hauptzeugniß des Lysias g. Eratosthenes §. 4.

2) Nach Böckhs in zwei Programmen der Berliner Universität von 1838 und 1839 erwiesener Fixirung der Zeit der Republik.

(444), mit ſeinem älteſten Bruder Polemarchos eben dahin gegangen, um das der Familie zugetheilte Loos in Beſitz zu nehmen; er ſelbſt war damals erſt funfzehn Jahr alt. Hier in Thurii widmete er ſich der Rhetorik, wie ſie in den Schulen der Sicilischen Sophiſten gelehrt wurde; der bekannte Tiſias und ein anderer Syrakuſier Nikias waren ſeine Lehrmeiſter. Erſt in reiferen männlichen Jahren, Ol. 92, 1 (412), kam Lyſias nach Athen und lebte hier noch einige wenige Jahre im Hauſe ſeines Vaters Kephalos, dann auf eigne Hand, dem Geſchäfte eines Sophiſten obliegend [1]). Obgleich nicht zur Bürgerſchaft von Athen gehörig, ſondern nur ein Schutzgenoß [2]), hatte er mit ſeiner ganzen Familie eine lebhafte Anhänglichkeit an die Demokratie. Polemarchos wurde deswegen unter den Dreißigen genöthigt den Giftbecher zu trinken; Lyſias ſelbſt entrann der Verfolgung der Tyrannen mit Mühe, indem er nach Megara flüchtete. Um ſo bereiter war er Thraſybul und die andern Freiheitshelden von Phyle mit den Reſten ſeines Vermögens zu unterſtützen und die Herſtellung der Demokratie nach Kräften zu fördern [3]).

Nun lebte er wieder als Inhaber einer Schildfabrik und Lehrer der Redekunſt, nach Art der Sophiſten, in Athen, als ein ihn nahe angehendes Ereigniß ihn in eine neue Laufbahn warf. Eratoſthenes, einer der Dreißigmänner, wollte ſich die Amne-

[1]) *Λυσίας ὁ σοφιστής* heißt es in der Rede gegen die Neära p. 1352 Reiske, und es iſt nicht zu zweifeln, daß der Redner gemeint iſt.

[2]) *μέτοικος*. Nach Thraſybuls Willen ſollte er Bürger werden: aber durch Ungunſt der Umſtände blieb er *ἰσοτελής*, eine bevorrechtete Klaſſe unter den Schutzgenoſſen. Als Iſotelen hatte die Familie ſchon vor den Dreißig Chöre ausgerüſtet, wie die Bürger.

[3]) Mit einem offenbar perſönlichen Intereſſe gedenkt Lyſias im Epitaph., § 66, der Fremden, d. h. der Schutzgenoſſen, die an der Seite der Befreier Athens im Piräeus gefallen waren.

stie zu Nutze machen, welche das Volk selbst den dreißig Tyrannen angedeihen ließ, im Falle sie sich durch öffentliche Rechenschaft von aller Schuld reinigen könnten. Eratosthenes stützte sich darauf, daß er unter den Dreißig zu der milderen Partei des Theramenes gehört habe, der eben deswegen von dem strengen und gewaltsamen Kritias vernichtet worden war. Und doch hatte eben dieser Eratosthenes den Polemarchos nach einem Beschluß der Dreißig auf der Straße aufgegriffen, ins Gefängniß geschleppt und dadurch seinen Justizmord herbeigeführt. Daher bei seiner Rechenschaft [1]) Lysias persönlich als Ankläger gegen ihn auftrat, wiewohl er, nach seiner eignen Aussage, bis dahin weder eigne noch fremde Geschäfte jemals im Gerichte betrieben hatte [2]). Er greift ihn zunächst wegen der von ihm verschuldeten Ermordung des Polemarchos und der übrigen Leiden an, die er seiner Familie zugefügt habe: und verbreitet sich alsdann über die ganze Laufbahn und Amtsthätigkeit des Eratosthenes, der auch zu den Vierhundert und zu den fünf Ephoren gehört hatte, welche auf Betrieb der Hetärieen oder geheimen Verbindungen nach der Schlacht von Aegospotamos gewählt worden waren: wobei er die Behauptung durchführt, daß gerade Theramenes, der angeblich Milde und Gemäßigte, durch seine Ränke dem Staate am allermeisten geschadet habe. Durch die ganze Rede geht der Ausdruck wahrster Ueberzeugung und einer unerkünstelten Wärme, wie sie bei einer den Sprecher so nahe berührenden Angelegenheit sich von selbst einstellen mußte. Er schließt nach den kräftigsten Mahnungen an die Richter: „Ich will aufhören anzuklagen. Ihr habt gehört, gesehn, erfahren; ihr wißt's; richtet."

---

[1]) δίδυμη.

[2]) οὔτ' ἐμαυτοῦ πώποτε οὔτε ἀλλότρια πράγματα πράξας, gegen Eratosth. §. 3.

Diese Rede macht eine große Epoche im Leben des Lysias, seinen Beschäftigungen und Studien, dem Stil seiner Beredsamkeit, und man darf sagen — in der ganzen Geschichte der Attischen Prosa. — Lysias hatte die Beredsamkeit bis dahin allein schulmäßig, durch Unterricht jüngerer Leute und Verfertigung von Uebungsreden, betrieben, als ein Sophist aus der Sicilischen Schule. Die Einseitigkeit und Manier, welche einem solchen Betrieb der Eloquenz der Natur der Sache nach droht, konnte von Lysias um so weniger vermieden werden, da er ganz unter dem Einflusse derselben Schule stand, aus der Gorgias hervorgegangen war. Das Bestreben die Gewalt der Rede gerade dadurch zu beweisen, daß das Unwahrscheinliche wahrscheinlich, das Widersinnige glaublich gemacht wird, daher Paradoxensucht und Geschraubtheit in der Wahl und Anlage des Stoffes, übertriebne Zierlichkeit und Künstlichkeit in der Ausführung und dabei ein entschiednet Mangel an natürlicher Bewegung des Geistes, wie sie eben nur aus innerer Ueberzeugung und dem Gefühl der Wahrheit hervorgehen kann, — war dem Lysias mit Gorgias gemein. Der Unterschied dieser Lehrer der Redekunst lag nur darin, daß Gorgias, einem natürlichen Hange zum Glänzenden und Prunkenden folgend, weit mehr darauf ausging den Ohren durch Wohlklang, der Phantasie durch Pracht der Rede zu schmeicheln und den Geist durch einen gewissen Zauber der Rede zu blenden; Lysias aber, von Haus aus verständiger und nüchterner und durch das Zusammenleben mit Athenern, zu deren Partei er sich auch in Thurii hielt [1]), mit dem Scharfsinn und der Feinheit des Attischen Geistes vertraut, der sophistischen Redekunst mehr Eigen-

[1]) Lysias verließ Thurii, als nach dem Untergange der Sicilischen Expedition die Lakedämonische Partei in der Kolonie die Oberhand gewann und die Athenische unterdrückte.

thümlichkeit und spitzfindige Neuheit in den Gedanken und scharfe Ausprägung des Ausdrucks verlieh.

Diese Vorstellung von Lysias früherer Redekunst schöpfen wir besonders aus Platons Phädrus, einem der ersten Werke des großen Philosophen [1]), dessen Tendenz allein die ist die ächte begeisterte Liebe zur Wahrheit hoch zu erheben über das sophistische Spiel mit Gedanken und Worten. Ein junger Freund des Sokrates, Phädrus, erscheint in diesem Dialog ganz begeistert und entzückt von einem Produkt des Lysias, welches er dem Sokrates auf dringendes Verlangen vorliest, von welchem er alsdann durch Ernst und Scherz allmälig zu der Erkenntniß geführt wird, wie nichtig diese Art von Redekunst sei. Das Thema dieser Rede, die Platon wohl nicht unmittelbar von Lysias genommen, sondern selbst componirt hat, um alle Eigenheiten und Verkehrtheiten dieser Manier in einem klaren Beispiel zu zeigen — ist, einen schönen Knaben zu überreden, daß er sich mehr einem nicht Liebenden anschließen und gefällig erweisen solle, als dem Liebenden. Wie dieses Thema ganz sophistisch erfunden ist, so ist auch die Ausführung ohne alle Wärme und Lebendigkeit, ein bloßes Spiel eines erfindungsreichen Scharfsinns. Die Gründe werden dem Knaben einzeln zugezählt und jeder für sich sorgfältig erörtert, aber im Ganzen herrscht keine Bewegung des Geistes, wodurch die Gedanken in größere Massen zusammengefaßt würden, kein nothwendiger Fortschritt, wodurch die Theile sich wie Glieder eines Körpers aneinanderfügten; daher auch die ermüdende Monotonie, mit der die Sätze einer an den andern gehängt werden [2]). In der Bil-

---

[1]) Welches nach alter Ueberlieferung noch vor Sokrates Tode (Ol. 95, 1. 399 v. Chr.) geschrieben war.

[2]) Vier Sätze fangen in der kurzen Rede mit ἔτι δέ, vier mit Καὶ μὲν δή an.

dung der Sätze herrſcht noch ganz das Gefallen an antitheti-ſchen Gliederungen mit allem altertümlichen Putz von Iſoko-len, Homöoteleuten u. dgl. [1]). Der Ausdruck iſt von dem poe-tiſchen Prunk des Gorgias frei, aber ſo ſorgfältig ausgebildet, ſo zierlich und gedrechſelt, daß man leicht die große Mühe ge-wahr wird, welche eine ſolche ſophiſtiſche Schularbeit ihrem Meiſter koſtete.

In der erhaltenen Sammlung von Lyſias Werken haben wir keine ſolche Schularbeit (μελέτη) und überhaupt keine Rede, welche in die Zeit vor der Anklage des Eratoſthenes fiele; wir haben nur Werke, die dem ſpäteren Mannesalter und dem ge-reifteren Geſchmack des Lyſias angehören [2]). Jedoch iſt unter dieſen Werken eins, welches ſehr viel von Lyſias älterer Schön-rednerei hat; wovon der Grund offenbar in dem abweichenden Gegenſtande liegt. Die Leichenrede für die im Korinthiſchen Kriege gefallenen Athener, von Lyſias nach Ol. 96, 3 (394 v. Chr.) geſchrieben, aber ſchwerlich öffentlich gehalten, gehört einer Gattung der Beredſamkeit an, welche ſich von der bera-thenden in der Volksverſammlung [3]) und der ſtreitenden in den Gerichten [4]) dadurch weſentlich unterſcheidet, daß ſie nichts Be-ſtimmtes erreichen und durchſetzen will, keinen praktiſchen Zweck

---

[1]) In dem Satze p. 233: ἄριστοι γὰρ καὶ (a) ἀγαπήσουσι, καὶ (b) ἀκολουθήσουσι, καὶ (c) ἐπὶ τὰς θύρας ἥξουσι, καὶ (α) μάλιστα ἡσθήσονται, καὶ (β) οὐκ ἐλαχίστην χάριν εἴσονται, καὶ (γ) πολλὰ ἀγαθὰ αὐτοῖς εὕξονται, ſind offenbar α, β, γ, bloß um des Gleich-gewichts der Homöoteleuta willen zur Dreizahl ausgebildet.

[2]) Mit Ausnahme, wie es ſcheint, der ſonderbaren kleinen Rede πρὸς τοὺς συνουσιαστὰς κακολογιῶν, die keine Gerichtsrede, aber auch keine bloße μελέτη iſt, ſondern eine, allem Anſchein nach, aus wirk-lichen Umſtänden des Lebens hervorgegangene, aber ſophiſtiſch ausgear-beitete Schrift, worin Lyſias ſeinen Kameraden und bisherigen guten Freunden die Freundſchaft aufkündigt.

[3]) συμβουλευτικὸν γένος, deliberativum genus.

[4]) δικανικόν, iudiciale.

hat. Eben dadurch befand sich diese Gattung, die man die Prunkberedsamkeit nennen kann [1]), außer dem Spielraum der Impulse, welche in den andern Gattungen eine freiere und natürlichere Bewegung hervorbrachten; wie sie von den Sophisten, die Alles loben und tadeln zu können sich vermaßen, besonders cultivirt wurde, so behielt sie auch nach den Zeiten der Dreißig noch lange dies sophistische Gepräge; und ein solches Werk ist uns in Lysias Epitaphios erhalten. Die Rede geht ganz nach der Art solcher Prunkreden die fabelhaften und historischen Zeiten durch, indem sie an einem chronologischen Faden eine Großthat der Athener an die andere reiht, sie verweilt lange bei den mythischen Beweisen der Tapferkeit und Humanität der Athener im Kriege mit den Amazonen, bei der Bestattung der gegen Theben gefallenen Helden, der Aufnahme der Herakliden; dann erzählt sie die Thaten der Athener im Perserkriege, geht aber über den Peloponnesischen Krieg ziemlich schnell hinweg — im entschiedenen Widerspruch mit dem Maßstab, den Thucydides an diese Dinge anlegt, und überall nur das hervorhebend, was sich zum deklamatorischen Vortrage zu eignen schien [2]). Die Ausführung dieser Gedanken ist so künstlich und geschraubt, daß man sich über die Gelehrten nicht wundern darf, die in dieser Rede nicht denselben Lysias wiedererkennen konnten, den man in seinen Gerichtsreden findet; ein regelmäßig abgemessener, eintöniger Parallelismus der Sätze, dessen Antithesen oft mehr in den Worten als im Gedanken liegen [3]), geht durch die ganze

[1]) ἐπιδεικτικὸν, πανηγυρικὸν γένος.

[2]) Nur in den Lobeserhebungen der Befreier von der Herrschaft der Dreißig und der Fremden, welche dabei dem Demos beigestanden und darum auch im Tode gleiche Ehre mit den Bürgern empfangen (§ 66), zeigt sich etwas von eignem Interesse für die Sache.

[3]) Wie wenn Lysias § 25 sagt: den Körper aufopfernd, für die Tugend aber das Leben nicht achtend, wo Körper und Leben (ψυχή) kei-

Rede; kaum kann Polos oder ſonſt ein Schüler des Gorgias in Gleichlaute [1]) und andern Klingklang verliebter geweſen ſein.

Von dieſer künſtlichen und geſchraubten Redeweiſe würde ſich wahrſcheinlich Lyſias nie frei gemacht haben, wenn nicht ein wahrer Schmerz, ein wirklich empfundener Zorn, wie er ihn bei der Frechheit des Dreißigmanns Eratoſthenes ergriff, mit ſeinem Gemüthe auch ſeine Rede in einen lebendigeren und natürlicheren Fluß gebracht hätte. Es ſoll nicht geſagt werden, daß man nicht auch in der Rede gegen Eratoſthenes die Schule, deren Luft Lyſias bis dahin geathmet, erkennen könnte, und die Gewohnheit einzutheilen, zu vergleichen und entgegenzuſetzen mitten in der lebhafteſten Bewegung hindurchblickte. Aber dieſe Gewohnheit fügt ſich hier vollkommen den Forderungen des ernſten und hitzigen Beſtrebens, womit Lyſias die Schlechtigkeit ſeines Gegners enthüllt, und aller der leere Flitterſtaat iſt wie mit einem Schlage abgethan.

Dadurch kam Lyſias offenbar zum Bewußtſein, welche Art zu reden theils ihm ſelbſt die natürlichſte ſei, theils ihre Wirkung auf die Richter am wenigſten verfehlen könne. Er begann nun, bereits in den Funfzigen ſeines Lebens, in der Art, wie Antiphon, Reden für ſolche Privatleute zu ſchreiben, die ihrer eignen Fertigkeit im Gerichte nicht hinlänglich vertrauten. Gerade für dieſen Zweck war eine ſchlichte kunſtloſe Weiſe die allgemein angemeſſne, da eben nur ſolche Bürger, die in der Redekunſt nicht geübt waren, die Hilfe der Redeſchreiber in Anſpruch nahmen [2]): und ſo mußte Lyſias ſich immer mehr

---

nen wirklichen Gegenſatz, ſondern eine ψευδὴς ἀντίθεσις (nach Ariſtoteles Rhetor. III, 9. treffendem Ausdrucke) bildet.

[1]) παρηχήσεις, wie μνήμην παρὰ τῆς φήμης λαβών, Epitaph. §. 3.

[2]) S. Quinctil. Inst. III, 8.

in diesem Stil befestigen. Der Erfolg war, daß Lysias für seine Zeitgenossen und für alle Zeiten als das erste, und in mancher Beziehung auch als das vollkommenste, Muster des schlichten Stils da steht[1]).

Lysias unterschied eben so genau, wie ein dramatischer Dichter, welche Personen er sprechen lassen sollte, und gab einem jeden, der Jugend und dem Alter, der Armuth und dem Reichthum, der geringern und höhern Bildung, den ihr zukommenden Ton der Rede: was die Kritiker des Alterthums unter dem Namen seiner Ethopoiia rühmen[2]). Dabei mußte aber immer der Ton, wie er sich für den gemeinen Mann eignete, der vorherrschende bleiben. Lysias blieb daher in der Bildung der Sätze bei der lockeren Verknüpfung stehen[3]), wie sie im gemeinen Leben herrscht, und bemühte sich nicht um die damals eben beginnende Kunst des Periodenbau's: wiewohl er dabei doch merken läßt, daß er die Sätze auch enger zu verbinden und kräftiger zusammenzufassen verstehe, wo es ihm darauf ankommt eine Combination von Gedanken in ihrer Einheit dem Hörer anschaulich zu machen[4]). Die sogenannten Figuren des Gedankens, die wir oben als Störungen der natürlichen Gedanken-Entwickelung beschrieben haben, sind von Lysias noch sehr wenig gebraucht worden, aber eben so verschwinden die Figuren der Rede, in welchen die alte Zierlichkeit der Eloquenz bestand, und zwar um so mehr, je schlichter der Ton ist, den er durch-

---

[1]) ὁ ἰσχνος, ἀφελὴς χαρακτήρ, tenue dicendi genus.

[2]) Dionys. Hal. de Lysia iud. c. 8. 9. p. 467. Reiske. Vgl. de Isaeo c. 3. p. 589.

[3]) λέξις διαλελυμένη ziemlich so viel wie εἰρομένη.

[4]) Ἡ συστρέφουσα τὰ νοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις, nennt es Dionys. Hal. de Lysia iud. 6. p. 464. Die Begründungssätze und Participien pflegt er dabei, anders wie Thucydides, dem Hauptsatze theils voraus, theils nachzuschicken, z. B. die äußern Umstände voran, die subjectiven Gründe nach.

führt. In den einzelnen Worten und Redensarten hält ſich Lyſias ſtreng an die gewöhnliche Rede des gemeinen Lebens und entſagt allem Schmuck poetiſcher Ausdrücke, Wortzuſammenſetzungen und Metaphern. Sein Ziel iſt den Richtern für ſeine Partei ſo viel Ueberzeugendes und Gewinnendes zu ſagen, als nur die kurze Zeit, welche die Waſſeruhr dem Kläger und Angeklagten geſtattete, faſſen konnte. Die Prooimien ſind ganz geeignet die Richter für die Sache günſtig zu ſtimmen; die Erzählungen, welche das Alterthum beſonders an Lyſias bewunderte, ſind natürlich, anziehend, lebhaft und oft mit ſolchen kleineren Zügen ausgeſtattet, die der Sache eine gewiſſe mimiſche Anſchaulichkeit geben; in den Beweiſen und Widerlegungen herrſcht eine klare Gedankenverbindung und ein kräftiger Fortſchritt, der dem Zweifel keinen Raum zu laſſen ſcheint: kurz, die Reden des Lyſias ſind ſo, wie ſie ſein mußten, um ihren Zweck, einen günſtigen Richterſpruch, zu erreichen; auch ſollen dieſen nur ſehr wenige verfehlt haben. Man denke ſich, anſtatt des Schutzgenoſſen und Redenſchreibers Lyſias, einen Bürger, einen tiefblickenden und von den großen Angelegenheiten des Vaterlands erfüllten Staatsmann, mit denſelben Gaben der Rede ausgeſtattet: und die volle Macht und Großartigkeit der Attiſchen Beredſamkeit iſt da.

Auch unter den Reden des Lyſias ſind diejenigen die vorzüglichſten, welche die Unbilden zu ahnden beſtimmt ſind, die Athen und ſeine einzelnen Bürger in der Zeit des Sturzes der Macht theils ſchon durch die oligarchiſchen Umtriebe vor den Dreißig, theils durch die Dreißig erlitten und Lyſias ſelbſt in ſeinem Familienkreiſe ſchwer empfunden hatte: wie die Rede gegen Agorat, die unter den erhaltenen zunächſt an die gegen Eratoſthenes angränzt [1]) und — wiewohl nicht in eignem Na-

[1]) Sie iſt Olymp. 94, 4, v. Chr. 401, gehalten und iſt eine Klage

men geschrieben, viel Verwandtschaft mit ihr zeigt. Das Prooemium setzt, indem es den Gedanken ausführt, daß der Angeklagte ein gemeinschaftlicher Feind des Richters und des Klägers sei, die Richter in die günstigste Stimmung für den Redenden. Es kündigt auf eine spannende Weise eine Erzählung an, in welcher der Sturz der Demokratie mit dem Untergange des Dionysodoros verbunden wird, den der Kläger zu rächen hat. Diese Erzählung, die zugleich den Stand der Sache entwickelt und als Hauptsache vorangestellt wird [1]), beginnt mit der Schlacht bei Aegospotamos und erzählt alle die abscheulichen Ränke, wodurch Theramenes seine Vaterstadt den Spartanern wehrlos in die Hände zu liefern suchte. Theramenes Furcht, daß die Befehlshaber des Heers seine Pläne aufdecken und zerstören würden, führt zu Agoratos Schuld; Agoratos gab sich nämlich, dem Redner zufolge, willig dazu her die Befehlshaber als Feinde des Friedens anzuzeigen, worauf sie festgenommen und zu einem Justizmorde aufbewahrt werden, den der Rath unter den Dreißigen an ihnen vollzog. Diese Erzählung, die mit der größten Anschaulichkeit vorgetragen und in den Hauptpunkten durch Zeugnisse bekräftigt wird, schließt mit derselben kunstvollen und wohlberechneten Simplicität, die durch das Ganze waltet, mit einer Scene, wo Dio-

---

ἀπαγωγῆς, d. h. gerichtet auf unmittelbare Execution der Strafe, weil der Kläger den Agorat als einen Mörder ansieht, der gegen die allgemeinen Gesetze über die Mörder die Tempel und Volksversammlungen besuche.

[1]) So dient bei Lysias auch sonst die διήγησις als κατάστασις (Bestimmung des status causae) und folgt unmittelbar auf das Prooemium, anders als bei Antiphon, der auf das Prooemium gleich, ohne κατάστασις, einen Theil der Beweise, z. B. die direkten Beweise, oder formellen Richtigkeitsgründe, beibringt, und dann erst die διήγησις folgen läßt, um andre Beweise, z. B. Wahrscheinlichkeitsgründe, daraus zu entnehmen.

nyſodoros im Kerker, nachdem er über ſeine Güter verfügt, ſeinem Bruder und ſeinem Schwager, dem Kläger und allen Freunden, ja dem Kinde, welches ſein trauerndes Weib im Mutterleibe trägt, die heilige Pflicht auferlegt ſeinen Mord am Agoratos, der nach Atheniſchen Grundſätzen als der Haupturheber angeſehen wurde, zu rächen. Der Kläger führt nun mit wenigen Zügen den Richtern das Unheil vor die Augen, das die Dreißig angerichtet, welche ohne jene Ränke nicht zur Herrſchaft gelangt wären; widerlegt einige Entſchuldigungen, die Agoratos anführen könnte, durch genaues Eingehn auf alle Umſtände ſeiner Denunciation; verbreitet ſich dann über Agoratos ganzes Leben, die Schlechtigkeit ſeiner Familie, ſein angemaßtes Bürgerrecht, ſein Verhältniß zu den Befreiern Athens in Phyle, an die er ſich anzuſchließen ſuchte [1]), von denen er aber als Mörder zurückgewieſen wurde; rechtfertigt die alte Form des Executiv-Verfahrens (Apagoge), welches der Kläger gegen Agorat anzuwenden für gut gefunden, und zeigt zuletzt, daß die Amneſtie zwiſchen den Parteien in Athen und im Peiräeus auf Agorat keine Anwendung habe. Der Epilogus ſtellt mit großem Nachdruck den Richtern das Dilemma, daß ſie entweder den Agorat verurtheilen oder die Männer, die durch ihn ins Unglück gekommen wären, für rechtmäßig hingerichtet erklären müßten. — Man wird die Trefflichkeit dieſer in großer Kürze ſehr inhaltreichen Rede ſchon aus dieſer nur das Hauptſächlichſte berührenden Ueberſicht abnehmen können: einer Rede, an der höchſtens ein Vorwurf haften könnte, den die alten Rhetoren dem Lyſias überhaupt machen, daß die Beweiſe der Anklage, die auf die Erzählung folgen, zu locker an einander gereiht und

[1]) Hier bleibt ein dunkler Punkt: wie kam Agoratos dazu ſich an die in Phyle anzuſchließen? Der Redner gibt keinen Grund davon an, ſondern beweiſt nur ſeine Unverſchämtheit dadurch, §. 77.

nicht durch einen zusammenhängenden Gedankengang, der sich wohl hätte auffinden lassen, zu einem größern Ganzen verbunden sind.

Lysias war in diesen und den folgenden Jahren außerordentlich fruchtbar als Redner; die Alten erkannten von 425 Reden, die unter seinem Namen gingen, 250 als ächt an, wir haben davon 35, welche durch die Ordnung, in der sie überliefert sind, sich als zwei verschiedenen Sammlungen angehörig darthun[1]). Die eine Sammlung begriff ursprünglich die sämmtlichen Reden des Lysias, geordnet nach den Gattungen der Prozesse, auf die Art, wie wir es schon bei Antiphon gefunden haben; von dieser Sammlung haben wir nur ein Bruchstück, welches die letzten Reden über Todtschlag, die Reden über Gottlosigkeit und die ersten Reden über Injurien enthielt[2]); unter diese ist durch Zufall oder Grille auch die Leichenrede gesetzt worden. Die zweite Sammlung beginnt mit der wichtigen Rede gegen den Dreißigmann Eratosthenes; diese enthält keine ganze Klasse mehr, sondern offenbar eine Auswahl, eine Art Chrestomathie aus Lysias ganzem Vorrath, bei deren Veranstaltung die Rücksicht auf das geschichtliche Interesse geleitet hat. Daher gerade unter diesen Reden eine bedeutende Zahl ist, welche tief in die Geschichte der Zeit nach der Herrschaft der Dreißig

[1]) Nach der Entdeckung eines jüngern Freundes des Verf., welche wahrscheinlich bald in vollständiger Entwickelung bekannt gemacht werden wird.

[2]) Die Rede für Eratosthenes ist eine *ἀπολογία φόνου*, daran schließen sich die R. gegen Simon und die folgenden *περὶ τραύματος* an, die auch zu den *φονικοῖς* gehören; hierauf drei Reden *περὶ ἀσεβείας* für Kallias, gegen Andokides, und über die Olive; dann folgen die Reden *κατηγοριῶν* an die Kameraden, für den Krieger und gegen Theomnestos. Die Rede von der Olive citirt Harpokration v. *σηπός* als enthalten *ἐν τοῖς τῆς ἀσεβείας*, so wie auch seine *τῶν συμβολαίων λόγοι*, *ἐπιτροπικοὶ λόγοι* angeführt werden.

einführen und zu den wichtigsten historischen Quellen dieser sonst nicht hinlänglich bekannten Periode gehören. Natürlich geht keine von diesen über die Rede gegen Eratosthenes in der Zeitfolge hinauf[1]; auch kann man von keiner mit Sicherheit nachweisen, daß sie über Ol. 98, 2 (v. Chr. 387), der Zeit nach hinabgeht[2], wiewohl Lysias bis Ol. 100, 2 oder 3 (v. Chr. 378) gelebt haben soll[3]. Die Anordnung folgt weder der Zeitfolge, noch auch den Gattungen der Prozesse ausschließlich, sondern ist ein ziemlich willkührliches Gemisch aus beiden Verfahrungsweisen.

Sechsunddreissigstes Kapitel.

Isokrates.

Von Isokrates, Theodoros Sohn, von Athen, ist es sehr zweifelhaft, ob ihm Plato die Lobeserhebungen, die er ihm, als jungen Manne ertheilt hatte, auch noch in reiferen Jahren zuerkannt und ihn namentlich dem Lysias so unbedingt vorgezogen haben wird. Isokrates, geboren Ol. 86, 1, 436 v. Chr., also an 24 Jahr jünger als Lysias, war ohne Zweifel ein wiß-

[1]) Die Rede für Polystratos gehört nicht in die Zeit der Vierhundert, sondern ist bei der Prüfung, δοκιμασία, gehalten, der Polystratos, als Beamter seiner Phyle, sich unterziehen mußte und wobei ihm vorgeworfen wurde einst unter den Vierhundert gewesen zu sein. In einem ähnlichen Falle ist die Rede δήμων καταλύσεως ἀπολογία gehalten.

[2]) In dieses Jahr fällt wahrscheinlich die Rede über Aristophanes Vermögen.

[3]) Auch ist eine Rede der ersten Reihe, gegen Theomnestos, später geschrieben, Ol. 98, 4 oder 99, 1, v. Chr. 384.

begieriger Jüngling von angenehmen Sitten, der, um ächte Bildung zu erwerben, außer den Sophisten Gorgias und Tisias auch den Sokrates hörte und im Kreise von dessen Freunden die Meinung erweckte, daß er „nicht bloß in der Beredsamkeit alle Redner vor ihm, wie Knaben, hinter sich zurücklassen, sondern ein göttlicherer Aufschwung ihn auch noch zu Größerem führen werde. Denn von Natur ist eine gewisse Weisheitsliebe in dem Geiste des Mannes": wie Plato den Sokrates selbst von ihm prophetisch reden läßt. Indessen scheint Isokrates den edlen Weisen nur so weit benutzt zu haben, um eine oberflächliche Kenntniß sittlicher Begriffe sich anzueignen und seinem ganzen Streben den Anstrich zu geben, als sei es auf die Weisheit gerichtet: die Hauptsache blieb für ihn die Redekunst, und kein Alter hat bis auf ihn dem Formellen dieser Kunst so viel Fleiß und Sorgfalt zugewandt, wie er. Isokrates schließt sich demnach wesentlich an die Sophisten an und unterscheidet sich von ihnen nur dadurch, daß er der Sokratischen Philosophie gegenüber, welche den Menschen auf die Wahrheitstimme seines Innern verwiesen, nicht mehr mit der frechen Behauptung hervortreten konnte durch Rede Alles gleich wahr machen zu können [1]), sondern die Rede nur als Mittel betrachtete eine an sich ganz löbliche, aber nicht eben tief geschöpfte Gesinnung und Ueberzeugung auf eine möglichst gefällige und glänzende Weise auszustatten. Da es ihm aber dabei offenbar weit weniger am Herzen liegt seine Ideen zu erweitern, seine Kenntniß der Wirklichkeit zu vertiefen, überhaupt die Wahrheit klarer und schärfer aufzufassen, als die äußere Form und Ausstattung der Rede immer mehr zu vervollkommnen: so

[1]) S. die Rede περὶ ἀντιδόσεως § 30, wo er mit Recht den Vorwurf von sich abweist, er verderbe die Jugend, indem er sie lehre im Gericht Unrecht zum Recht zu machen. Vgl. § 15.

hätte Plato, consequenter Weise, ihn doch auch zu den Scheinkünstlern der Weisheit im Gegensatze der wahrhaft Weisen, rechnen müssen, wenn er eben nicht den aufstrebenden Jüngling, sondern den gereiften Mann beurtheilt hätte.

Isokrates hatte eine entschiedene Neigung der kunstgemäßen Eloquenz, welche außer der panegyrischen Gattung bisher hauptsächlich für Gerichtsstreite [1]) cultivirt worden war, eine Richtung auf das Staatsleben zu geben: aber Körperschwäche und eine gewisse Blödigkeit hielten ihn ab die Rednerbühne auf der Pnyx selbst zu besteigen. Er errichtete daher eine Schule, worin er insbesondere die politische Beredsamkeit lehrte, und widmete der Bildung von Jünglingen zur Redekunst einen Fleiß, der auch von seinen Zeitgenossen so anerkannt wurde, daß seine Schule die erste und blühendste in Griechenland wurde [2]). Cicero vergleicht seine Schule mit dem hölzernen Pferde des Trojanischen Krieges, weil eben so viel Helden der Beredsamkeit daraus hervorgingen. Besonders waren es Staatsredner und Historiker, die Isokrates Unterricht gefördert hatte: wovon der Grund offenbar darin liegt, daß Isokrates für seine Uebungen durchaus praktische Gegenstände erwählte, die ihm zugleich nützlich und großartig erschienen, und insbesondere die politischen Angelegenheiten der Gegenwart seinen Zuhörern zum Studium machte — worein er selbst seinen Unterschied von den Sophisten hauptsächlich setzt [3]). Die Reden, welche Isokrates machte, sind größtentheils für die Schule

[1]) τὸ δικανικὸν γένος. Isokrates in der Rede gegen die Sophisten, § 19, tadelt die frühern Rhetoren, weil sie das δικάζεσθαι zur Hauptsache gemacht und gerade die unangenehmste Seite der Redekunst hervorgehoben hätten.

[2]) Er hatte bald gegen 100 Zuhörer, von denen jeder 1000 Drachmen (⅔ Talent) Honorar zahlte.

[3]) S. besonders die Lobrede auf Helena §. 5. 6.

bestimmt; die Gerichtsreden, die er für wirklichen praktischen Gebrauch ausarbeitete, waren ihm nur Nebensache. Seit indessen Isokrates Name berühmt geworden war und der Kreis seiner Schüler und Freunde sich über die meisten von Griechen bewohnten Gegenden erstreckte, rechnete Isokrates auch bei vielen seiner Compositionen, besonders bei denen, welche die allgemeinen Angelegenheiten von Hellas betrafen, auf ein ausgedehnteres Publikum als seine Schule, und die literarische Verbreitung durch Abschriften und Vorlesungen verschaffte ihm, mehr als es die Rednerbühne und Oeffentlichkeit im Stande war, einen weit hinausreichenden Wirkungskreis. Isokrates hätte auf diese Weise aus dem Schatten seiner Schule auf sein Vaterland, das dem furchtbaren Macedonier gegenüber sich noch immer in innern Zwisten abarbeitete oder in Trägheit erschlaffte, sehr heilsam wirken können; und in der That ist in seinen literarischen Produktionen, die er bald an die gesammten Hellenen, bald an die Athener, bald an Philipp, bald an noch entferntere Potentaten [1]) richtete, ein Streben nach diesem großen Ziele nicht zu verkennen; auch vermißt man einen gewissen Freimuth nicht [2]), aber offenbar fehlte es dem Isokrates selbst vor allem an dem politischen Tiefblicke, der seinen Mahnungen allein Nachdruck und Einfluß verschaffen konnte. Er zeigt die

[1]) So suchte Isokrates bis Cypern hinzuwirken, wo damals der Griechische Staat von Salamis sich sehr gehoben hatte. Sein Euagoras ist eine Lobschrift auf diesen trefflichen Regenten, an dessen Sohn und Nachfolger Nikokles gerichtet; die Schrift „Nikokles", eine Ermahnung an die Salaminier dem neuen Herrscher zu gehorchen und die „an Nikokles" eine an den jungen Regenten gerichtete Belehrung über die Pflichten und Tugenden eines Herrschers.

[2]) Ich bin gewohnt meine Reden mit Freimuth zu schreiben, sagt er in dem Briefe an Archidamos (IX) §. 13. Dieser Brief ist gewiß ächt, so deutlich auch der darauf folgende an Dionysios (X) das Werk eines späteren Rhetors der Asianischen Schule ist.

wohlwollendste Gesinnung, räth überall zur Eintracht und zum Frieden, lebt der Hoffnung, daß jeder Staat seine übermäßigen Ansprüche aufgeben, seine unterwürfigen Bundesgenossen frei lassen, sich ihnen völlig gleichstellen werde, und daß doch aus diesem aufgelösten Zustande große Unternehmungen gegen die Barbaren hervorgehn würden. Nirgends zeigt sich bei Isokrates eine klare und genau begründete Vorstellung von den Maßregeln, wodurch Griechenland diesem goldnen Zeitalter von Einigkeit und Harmonie zugeführt werden könne, namentlich von den Rechten der Staaten, die dabei respektirt, und den Ansprüchen, welche dagegen entschieden abgewiesen werden müßten. In der Rede vom Frieden, welche in den Bundesgenossenkrieg der Athener hineinfällt, räth er den Athenern im ersten Theil die rebellischen Inselstaaten freizulassen, im zweiten die Herrschaft des Meeres aufzugeben: sehr verständige und sittliche Vorschläge, mit denen nur die Größe Athens und zugleich der Antrieb zu der edelsten männlichen Thätigkeit verschwand [1]). Im Areopagitikos erklärt er, daß er keinen Weg des Heils für Athen sähe, als die Herstellung derjenigen Demokratie, wie sie Solon gegründet und Kleisthenes erneuert habe; als wenn es möglich wäre eine im Laufe der Zeit so vielfach veränderte Verfassung und mit ihr zugleich die alte Einfachheit der Sitten ohne Weiteres herzustellen. Im Panegyrikus fordert er alle Hellenen auf ihre Feindschaften aufzugeben und ihre Vergrößerungssucht gegen die Barbaren zu richten; die beiden Hauptstaaten, Sparta und Athen, aber sich so zu vertragen, daß sie die Hegemonie untereinander

[1]) Die Art, wie Isokrates dabei den Athenern ihre alte Herrlichkeit während der Zeit der Hegemonie und jene Größe, die Thucydides ganzes Herz erfüllt, schlecht und niederträchtig macht, erinnert sehr an das Sprichwort in der Fabel „die Trauben sind sauer".

theilten: eine Ansicht, die in damaliger Zeit allerdings verständig und nicht unausführbar war, aber anders begründet werden mußte, als es Isokrates that, welcher einen starken Widerspruch von Seiten der Lakedämonier voraussetzend ihnen aus den Mythen und der frühern Geschichte beweist, daß Athen die Hegemonie mehr als sie verdient habe[1]). Nur die Darstellung des zerrütteten Zustands von Hellas und der Leichtigkeit, womit das vereinte Griechenland in Asien Eroberungen machen konnte, ist wahr und richtig empfunden. Endlich im Philippos, einer Schrift, die Isokrates an den Makedonischen König richtet, als dieser eben durch den Frieden, über welchen Aeschines mit ihm unterhandelt hatte, Athen in eine schlimme Falle gelockt, fordert er den Makedonischen König auf als Vermittler unter den entzweiten Staaten von Griechenland aufzutreten — den Wolf als Vermittler in den Zwistigkeiten der Schafe — und hernach einträchtiglich mit ihnen gegen die Perser zu ziehen — was allerdings Philippos auch auszuführen vorhatte, aber auf die Weise, wie es sich allein ausführen ließ, als Anführer und unter der Form der Anführung Beherrscher der freien Republiken von Hellas.

Wie sonderbar muß die Empfindung des Isokrates gewesen sein, als er die Nachricht von der Niederlage der Athenischen Macht und Griechischen Freiheit bei Chäroneia erhielt. Seine gutmüthigen Hoffnungen müssen durch diesen einen Schlag so zu Boden geworfen worden sein, daß diese Enttäuschung leicht eben so viel zu dem Entschlusse beigetragen haben

[1]) Was Isokrates in dieser gegen Olymp. 100, 1 (380 v. Chr.) geschriebnen Rede, §. 18. sagt: τὴν μὲν οὖν ἡμετέραν πόλιν ῥᾴδιον ἐπὶ ταῦτα προαγαγεῖν, stimmt wenigstens nicht mit dem Ergebniß der Unterhandlungen, die Xenophon Hell. VI, 5, 34. VII, 1, 8. erzählt (Ol. 102, 4. 369.), wo Athen die allein praktische Art der Theilung in Hegemonie zu Land und zu Wasser, welche Lakedämon angetragen hatte, verwirft.

mag, sich selbst den Tod zu geben, als seine patriotische Trauer um den Untergang der Freiheit.

Wie wenig aber die Gegenstände, welche Isokrates in diesen Reden behandelt, seine Seele erfüllen und für ihn die Hauptsache sind, erhellt aus der Art, wie er selbst davon spricht. In der Schrift an Philippos erinnert er daran, daß er dasselbe Thema, die Mahnung an die Hellenen sich gegen die Barbaren zu vereinigen, schon im Panegyrikus behandelt habe, und erwägt die Schwierigkeit dasselbe Thema in zwei Reden zu behandeln, „besonders wenn die früher ausgegebene so geschrieben ist, daß auch unsre Neider sie mehr nachahmen und (im Stillen) bewundern, als diejenigen, welche sie über die Maßen loben“ [1]). Im Panathenaikos, einer Lobrede auf Athen, die Isokrates im höchsten Alter geschrieben, sagt er, daß er alle frühern Gattungen der Redekunst aufgegeben und sich nur auf solche Reden gelegt, welche das Heil der Stadt und der übrigen Griechen betreffen, und darnach Reden verfertigt habe, „voll Gedanken und nicht mit ewigen Antithesen und Parisosen und andern Figuren geschmückt, die in den rhetorischen Schulen hervorleuchten und die Hörer ihren Beifall durch Geste und Geräusch auszudrücken nöthigen“: jetzt, bei seinen 94 Jahren, glaube er nicht, daß eine solche Redeweise für ihn sich noch zieme, er wolle darum sprechen, wie Alle meinten reden zu können, aber doch keiner es vermöge, der nicht den gehörigen Fleiß und Eifer auf die Redekunst gewandt hätte [2]). Man sieht wohl, daß während Isokrates sich stellt, als wenn er seine Blicke auf ganz Hellas und Asien würfe und seine Seele von der Sorge für das Vaterland erfüllt sei, er eigentlich doch zu-

---

[1]) Isokrat. Philipp. §. 11. Aehnliches verspricht sich Isokrates schon im Panegyrikus selbst §. 4.

[2]) Isokrates Panathen. §. 2.

nächst den Beifall in den Rhetorschulen und den Triumph seiner Kunst über alle seine Rivalen im Auge hat. So daß am Ende diese großen panegyrischen Reden nicht weniger in die Klasse der sophistischen Schulberedsamkeit gehören, als das Lob der Helena und des Busiris, welche Isokrates ganz nach dem Muster der Sophisten verfaßt hat, die für ihre Lob- und Tadel-Reden gern mythische Personen zum Gegenstande nahmen. In dem Enkomion der Helena tadelt er einen andern Rhetor, daß er bei dem Vorsatze eine Lobrede zu schreiben bloß eine Apologie der vielbescholtnen Heroine verfaßt habe; im Busiris zeigt er dem Sophisten Polykrates, wie er eine Lobrede auf diesen barbarischen Tyrannen anzulegen gehabt habe, und weist ihn dabei gelegentlich auch über die von ihm geschriebne Anklage des Sokrates zurecht. Der ehemalige Zögling des Sokrates weiß an diesem sophistischen Angriff auf den edlen Freund seiner Jugend nichts zu tadeln, als daß Polykrates dem Sokrates den Alkibiades zum Zögling gegeben habe, von dessen Erziehung durch Sokrates Niemand etwas bemerkt habe; dies würde nämlich nach Isokrates Meinung mehr zur Erhebung als Herabsetzung des Sokrates beitragen, da sich Alkibiades doch so sehr hervorgethan habe[1]). Wir wollen hier Isokrates Ansicht der Sache, die sehr von der Oberfläche geschöpft ist, nicht rügen: aber wenn er nicht etwa unter Erziehen ein ganz schulmäßiges Einüben verstanden hat, so muß er im Punkt des Factums offenbar gegen Xenophons und Platons einstimmiges Zeugniß den Kürzern ziehen; und man kann daraus abnehmen, wie fremd Isokrates als Lehrer der Beredsamkeit dem Kreis der Sokratiker geworden ist. Ueberhaupt gibt Isokrates zwar seine eignen rhetorischen Studien be-

[1]) Isokrat. Busir. 5.

ständig für Philosophie aus [1]), war aber indessen von den wirklich philosophischen Bestrebungen seines Jahrhunderts sehr weit abgekommen. Wie könnte er auch sonst die Eleaten Zeno und Melissos, deren Bestreben entschieden darauf hinausging die Wahrheit zu finden, mit Protagoras und Gorgias ganz und gar in eine Klasse der „streitenden Philosophen" werfen [2]).

So wenig wir nach allen diesen Bemerkungen den Isokrates für einen großen Staatsmann oder Philosophen halten können: so ausgezeichnet und Epoche machend ist er als Redekünstler. Im Isokrates war, bei der größten Sorgfalt in der technischen Ausbildung des Ausdrucks, ein entschiednes Genie für die Kunst der menschlichen Rede, und wir mögen ihm gerne glauben, wenn wir seine Perioden lesen, daß diese bei dem für solche Schönheiten höchst empfänglichen Athenischen Publikum eine wahre Begeisterung erregten und Freunde und Feinde sich gleich angestrengt bemühten ihren Zauber sich anzueignen. Wenn man Isokrates panegyrische Reden laut recitirt, fühlt man sich — auch bei allen Schwächen des Inhalts — von einer Gewalt ergriffen, mit der kein früheres Werk der Rede auf Ohr und Geist wirkt; man wird von einem vollen Strom der wohllautendsten Rede fortgetragen, der von Thucydides rauhem Satzbau und Lysias dünnem Redetone unendlich weit entfernt ist. Isokrates Verdienst reicht in dieser Beziehung weit über die Gränzen seiner Schule; ohne seine

---

[1]) Z. B. in der Rede an Demonikos §. 3, Nikokles §. 1 vom Frieden §. 5, Busiris §. 7, gegen die Sophisten §. 14, Panathenaikos §. 263. Er setzt die περὶ τὰς δίκας καλινδούμενοι den περὶ τὴν φιλοσοφίαν διατριβάντες entgegen, περὶ ἀντιδόσεως §. 30.

[2]) Enkomion der Helena §. 2—6 ἡ περὶ τὰς ἔριδας φιλοσοφία. Eben so wirft Isokrates περὶ ἀντιδόσεως §. 268 die Spekulationen der Eleaten und Pythagoreer über die Natur mit Gorgias Sophismen ganz in einen Topf.

Umgestaltung des Attischen Redestils wäre kein Demosthenes, kein Cicero möglich gewesen, durch welche Isokrates Schule ihren Einfluß bis auf die Beredsamkeit unserer Tage erstreckt.

Isokrates ging auch von der Form der Rede aus, welche bis dahin am meisten ausgebildet war, der Gegenüberstellung entsprechender Satzglieder [1]; er selbst wandte in frühern Arbeiten auf diese symmetrische Architektonik der Rede einen so künstlichen Fleiß, wie irgend ein Sophist [2]: aber er wußte in der Blüthezeit seiner Kunst die vorher starren Massen in Fluß zu bringen, indem er die Gegensätze nicht einzeln und nach verschiednen Seiten hin sich verbreiten läßt, sondern in längere Reihen vereinigt und wie in einem Zuge hintereinander einhertreten läßt.

Isokrates hat immer einen verhältnißmäßig großen, fruchtbaren, mit dem Verstand auch das Gefühl ansprechenden Hauptgedanken (daher seine Liebe zu den Angelegenheiten der allgemeinen Politik, die ihm solche Gedanken gewährten): nun faßt er in diesem Hauptgedanken gewisse einander entgegenstehende Punkte auf, wie die alte und neue Zeit, die Kräfte der Hellenen und Barbaren, und indem er den Hauptgedanken in einem klaren Fortschritt von Folgerungen und Schlüssen durchführt, läßt er auf jeder Stufe dieser Gedankenentwickelung jene Gegensätze, die wieder ihre Unterabtheilungen zu haben pflegen, anklingen und entfaltet auf diese Weise einen Reichthum von Variationen, worin immer derselbe Grundton wiederkehrt, und worin auf die Weise, bei großer Mannigfaltig-

---

[1]) ἀντικειμένη λέξις.

[2]) Am meisten steife Regelmäßigkeit herrscht in der Rede an Demonikos, einer Ermahnung an einen den Studien sich widmenden Jüngling, voll salbungsvoller Phraseologie und fast aus lauter Isokolen, Homöoteleuten u. s. w. bestehend. Auch fehlen die falschen Antithesen nicht, wie §. 9 τῶν παρόντων — τῶν ὑπαρχόντων.

keit, doch eine eben ſo große Klarheit und Leichtigkeit des Ueberblicks herrſcht. Dabei ſorgt Iſokrates auch für ein äußeres in das Gehör fallendes Entſprechen der im Gedanken ſich entſprechenden Satzglieder, nach Art der älteren ſophiſtiſchen Rhetoren: aber theils ſucht er dies nicht mit ſolcher Kleinlichkeit im Klange der einzelnen Worte, ſondern mehr im Numerus der ganzen Sätze; theils unterbricht er die ſich genauer entſprechenden Satzglieder auf eine ungezwungne Weiſe durch freiere, weniger regelmäßige Stücke; theils endlich weiß er bei längeren Reihen antithetiſcher Glieder durch eine größere Ausdehnung der Sätze, die beſonders gern im dritten Gliede und am Schluſſe eintritt [1]), ein gewiſſes Anſteigen und Anſchwellen des Redeſtroms hervorzubringen, wodurch eine ganz neue kräftige lebhafte Bewegung in dieſen antithetiſchen Satzbau gebracht wird.

Iſokrates wird von den Alten als derjenige anerkannt, der, um den alten Ausdruck beizubehalten, den Kreis der Rede [2]) eingeführt, wiewohl ſchon dem Sophiſten Thraſymachos, einem Zeitgenoſſen des Antiphon, die Kunſt beigelegt wird die Gedanken zuſammenzuflechten und abzurunden [3]): demſelben Thraſymachos, der beſonders ſein Studium darauf wandte die Zuhörer, z. B. die Richter, bald in Zorn ſetzen

---

[1]) In den zuſammengeſetzten Perioden muß das letzte Glied länger ſein, ſagt Demetr. de elocut. §. 18.

[2]) κύκλος, orbis orationis.

[3]) ἡ συστρέφουσα τὰ διανοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις. S. Theophraſt bei Dionyſios de Lysia iudic. p. 464. (der dieſe Kunſt auch dem Lyſias zu vindiciren ſucht, wovon oben). Was die Alten das στρογγύλον nannten, zeigt deutlich das Beiſpiel des Hermogenes (bei Walz, Rhetores III. p. 704.), aus Demoſthenes: ὥσπερ γὰρ, εἴ τις ἐκείνων ἑάλω, σὺ τάδε οὐκ ἂν ἔγραψας· οὕτως, ἂν σὺ νῦν ἁλῷς, ἄλλος οὐ γράψει. Ein ſolcher Satz iſt wie ein Kreis, der nothwendig in ſich ſelbſt zurückgeht.

bald beſänftigen und alſo wohl überhaupt Affekte nach Belieben aufregen und beruhigen zu können. Man hatte eine eigne Schrift von ihm, die Mitleidsreden, ἔλεοι, genannt, und es iſt wohl zu begreifen, daß es ihm bei dieſer Richtung ſeiner Eloquenz daran liegen mußte auch den Sätzen eine leichtere und kräftigere Bewegung zu geben. Iſokrates war es indeß hauptſächlich, der durch die Wahl von Gegenſtänden, welche die Bruſt des Redners gleichſam mit einem vollen Athem erfüllen, auch in die Rede einen Schwung brachte, womit jener ſogenannte Kreis der Rede eng verbunden iſt. Man verſteht darunter eine ſolche Bildung und Anlage der Perioden, daß die Theile derſelben ſich wie nothwendige Stücke eines Ganzen aneinanderſchließen, und der Abſchluß des Ganzen an der Stelle, wo er eintritt, gefordert und von dem Gehör der Zuhörer gleichſam ſchon vorher empfunden wird, ehe er wirklich eintritt [1]). Dieſer Eindruck wird theils durch die Vereinigung der einzelnen Satzglieder in größere Maſſen, theils durch das Verhältniß dieſer Maſſen bewirkt, von dem es ſich weniger meſſen und zählen als beim Vortrage fühlen läßt, daß eine Harmonie darin liegt, welche durch ein geringes Mehr oder Weniger geſtört wird. Auch gilt dieß nicht bloß von Vorder- und Nachſätzen im eigentlichen Sinn, welche ſich aus der logiſchen Subordinirung eines Gedankens gegen den andern entwickeln [2]), ſondern es gilt auch von den einander coordinirten Maſſen der gegenüberſtellenden Rede [3]) (welcher Iſokrates größere Perioden der Mehrzahl nach angehören), wenn in dieſe ein periodiſcher Fall gebracht werden ſoll.

---

[1]) Vgl. die vortrefflichen Bemerkungen von Cicero Orator. 53, 177. 178.

[2]) Als da ſind temporale, cauſale, conditionale, conceſſive Vorderſätze mit ihrem Hauptſatz.

[3]) ἀντικειμένη λέξις.

Die Alten selbst vergleichen eine Periode, in welcher das richtige Gleichgewicht aller Theile herrscht, mit einem Gewölbe [1]), in welchem auch alle Steine mit gleicher Wucht nach dem Mittelpunkte streben: Vorder- und Nachsatz sind wie zwei einander balancirende Massen, von denen jeder, was ihm gegen den andern an äußerem Umfang abgeht, an Nachdruck und innerer Kraft ersetzen muß. Klar ist, daß es dabei besonders auf die rhetorischen Accente ankommt, die für die Redekunst dasselbe sind, was die grammatischen Accente für die Sprache und die Arsen für die Rhythmik; diese Accente müssen sich in gewissen regelmäßigen Verhältnissen entsprechen und jeder seine Stelle vollkommen ausfüllen; ein Nachlassen an unrechter Stelle, besonders ein Ausbleiben des vollern Tons gegen das Ende der Periode, verletzt ein feines und richtiges Gehör auf das Empfindlichste. Die Alten haben indeß (wie die Neueren) diesen Hauptpunkt immer mehr dem Gefühl überlassen und bestimmte Regeln mehr für untergeordnete Punkte aufgestellt, auf welche auch Isokrates in seinen panegyrischen Reden einen unglaublichen Fleiß gewandt hat. Wohlklingende Lautverbindungen, die Vermeidung des Hiatus, gewisse rhythmische Füße besonders am Anfang und Schluß der Sätze sind mit einer Sorgfalt erstrebt, wovon die Mühe weit größer ist als die Wirkung auf den Hörer. Darin hat diese Art Prosa große Aehnlichkeit mit der tragischen Poesie, die auch den Hiatus mehr vermeidet als irgend eine andere Gattung der Dichtkunst [2]), mit der sie

[1]) *περιφερὴς στέγη*, Demetr. de elocut. §. 13.

[2]) Die Alten äußern öfter die gewiß wohlbegründete Ansicht, daß das Zusammentreffen von Vokalen in den Wörtern so wie an den Wortgränzen der Sprache etwas Melodisches (*μέλος* sagt Demetrios) und Weiches (mollo quiddam, Cicero) gebe, wie es der epischen Poesie und der alten Jonischen Prosa gemäß war. Durch das Zusammenziehen und Ausstoßen von Vokalen wird die Sprache schlichter und bündiger und er-

überhaupt große Verwandtschaft hat, dadurch daß sie bestimmt ist vor großen Zuhörer-Kreisen ohne unmittelbar praktische Zwecke recitirt zu werden; daher der von Isokrates ausgebildete Stil auch von den Alten der glatte und theatermäßige genannt wird [1]).

Isokrates hatte ein sehr richtiges Gefühl, wie nothwendig für die Entwickelung dieses Stils auch eine bestimmte Gattung von Gegenständen der Rede sei. Er pflegt selbst, auf eine für unser Gefühl auffallende Art, Inhalt und Form seiner Redekunst zu verbinden, wie wenn er sich zu denen rechnet, „welche keine Reden über Privathändel, sondern Hellenische, politische und panegyrische schreiben, von denen Alle eingestehen, daß sie der musikalischen und gebundenen Dichtersprache näher ständen, als den Reden, die man in den Gerichten höre" [2]). Der volle Strom der Isokratischen Rede fordert durchaus gewisse durchgehende Hauptgedanken, die im Einzelnen aufs Mannigfachste aufgezeigt und mit immer steigender Kraft der Ueberzeugung erwiesen werden können; die Gedanken müssen von selbst in natürlicher Uebereinstimmung zusammenstreben und sich in große einander ähnliche Massen zu leichter Uebersicht vereinigen. Daher verschwindet mit der Herrschaft von Isokrates Redekunst aus dem Stile der Attiker immer mehr jene Feinheit und Schärfe, welche jeden Begriff theils für sich, theils in seiner Structur

langt, wenn es ihr gelingt alle Begegnung von Vokalen an den Wortgränzen zu entfernen, eine gewisse Glätte und scharfe Vollendung, wie sie die dramatische Poesie und hernach die panegyrische Beredsamkeit verlangt. Von Isokrates Areopagitikos war, nach Dionysios, jeder Hiatus entfernt: zu welchem Behuf indeß noch mehr Attische Zusammenziehungen von Worten (Kraseis) anzuwenden sein werden, als man bis jetzt in den Text aufgenommen hat.

[1]) τὸ γλαφυρὸν καὶ θεατρικὸν εἶδος, nach Dionysios Ausdruck.

[2]) Isokrates περὶ ἀντιδόσεως §. 46.

und Satzverbindung, aufs Genaueste zu bestimmen sucht und darüber gern die Uebereinstimmung der Ausdrücke, grammatischen Formen und Satzverknüpfungen aufopfert, woraus jene sinnvolle Ungleichheit, jene gedankenreiche Inconcinnität der Rede hervorging, durch die Sophokles und Thucydides sich auszeichnen. Isokrates strömende Rede und viel umspannender Periodenbau würde durch diese Inconcinnität jene Leichtigkeit des Verständnisses verlieren, ohne welche es bei ihm nicht möglich wäre, daß der Hörer schon das, was kommen wird, voraussieht und sich durch die Erfüllung der Erwartung befriedigt fühlt, während er bei Thucydides kaum den schon vollendeten Satz recht zu fassen im Stande ist. Daher bei Isokrates alle jene ferneren Unterscheidungen, welche den grammatischen Ausdruck variiren, wegfallen; sein Bestreben ist sichtlich dieselbe Structur, mit denselben Casus, Modi, Tempora, möglichst lange fortzusetzen. Auf der andern Seite ist Isokrates Sprache zwar immer von einer gewissen Wärme des Gefühls geschwellt, aber noch gänzlich frei von dem Einflusse jener erschütternden Leidenschaften, welche verbunden mit einer Schlauigkeit und raffinirten List, die dem redlichen Isokrates auch noch nicht zur Last gelegt werden kann, die sogenannten Figuren des Gedankens [1]) erzeugen. Daher in seinen Reden zwar lebhafte Fragen, Ausrufungen, Steigerungen gefunden werden, aber nichts von jenen stärkern und unregelmäßigen Veränderungen des Ausdrucks, wie sie durch jene Stimmungen erzeugt werden. Auch verlangt Isokrates rhythmischer Periodenbau, der nur selten ein durch Ungleichheit überraschendes Verhältniß der Satzglieder zuläßt [2]), eine gewisse Ruhe der Stimmung oder

---

[1]) *σχήματα τῆς διανοίας*, Kap. 33.

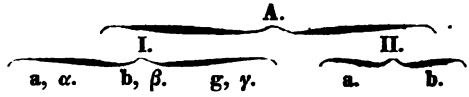
[2]) Wie in der schönen antithetischen Periode im Anfang des Panathenaikos, deren erster Theil mit *μέν* durch den Gegensatz von Negation

wenigstens eine Gleichheit des Affekts; tiefer aus dem Innern aufbrausende und sich mannigfach durchkreuzende Gefühle müssen nothwendig auch die Banden dieses regelmäßigen Periodenbau's sprengen und die zerrissenen Glieder zu neuen kühner geformten Organismen vereinigen. Daher die Alten darin übereinstimmen, daß dem Isokrates jene Vehemenz der Beredsamkeit, welche die Leidenschaft der Sprechenden auf die Hörenden einströmen läßt, welche δεινότης im engern Sinne heißt, noch völlig mangelt: nicht sowohl, weil der Fleiß der Ausfeilung im Einzelnen diese Gewalt der Rede hemmt (wie Plutarch [1]) von Isokrates sagt: „Wie hätte der sich nicht vor dem Zusammenstoßen der Phalanx fürchten müssen, der sich scheute Vokal auf Vokal stoßen zu lassen oder dem Isokolon eine Silbe zu wenig zu geben"), sondern weil die ganze Glätte und Ebenmäßigkeit der Rede nur bei einer ruhigen durch keine Perturbation aus ihrer Bahn gezogenen Bewegung der Gedanken bestehen kann.

Isokrates hat daher auch, in der wohlbegründeten Ueberzeugung, daß der von ihm ausgebildete Stil ganz eigentlich für die panegyrische Eloquenz bestimmt sei, diesen Stil in Ge-

---

und Position, und die Entwickelung besonders der Negation, mit eingeschobenen Concessivsätzen, sehr kunstreich gegliedert ist, während der zweite ganz kurz abfällt. Wenn man das Schema der Periode sich so verdeutlicht:



so besteht B bloß in den Worten: νῦν δ' οὐδ' ὁπωσοῦν τοὺς τοιούτους. Darin könnte Isokrates schon den Demosthenes nachgeahmt haben.

[1]) Plutarch de gloria Athen. c. 8. Daß die Antithesen und Paromoia sich nicht mit der δεινότης vertragen, bemerkt einsichtig Demetrius de elocut. §. 247.

richtsreden nur in sehr beschränktem Maße angewandt; er nähert sich in diesen bei weitem mehr dem Lysias. Auch war Isokrates nicht in dem Maße Logographos, wie der eben genannte Redner; die Redenschreiber für Gerichtshändel erscheinen ihm im Vergleich mit seinen Studien wie Puppenverfertiger gegen Phidias[1]); er hat verhältnißmäßig nur wenig Reden für Privatleute zu bestimmten praktischen Zwecken geschrieben. Die Sammlung, welche wir besitzen und die den größten Theil der Reden umfaßt, die man im Alterthum für ächte Werke des Isokrates hielt[2]), enthält funfzehn paränetische, panegyrische und Uebungsreden, die alle nur für Leser, nicht für Volksversammlungen oder Gerichte, bestimmt waren, und dahinter sechs Gerichtsreden, von denen man keinen Grund hat zu zweifeln, daß sie geschrieben worden sind, um wirklich im Gericht vor streitenden Parteien gehalten zu werden[3]). Auch hat Isokrates die Grundsätze, die er in seinem Unterricht befolgt und durch praktische Uebung immer mehr ausgebildet hatte, später in einer sogenannten Techne theoretisch entwickelt; welche bei den alten Rhetoren großes Ansehn erlangte und oft angeführt wird[4]).

---

[1]) *περὶ ἀντιδόσεως* §. 2.

[2]) Cäcilius erkannte 38 Reden als ächt an; wir haben 21.

[3]) Die Rede vom Austausch, *περὶ ἀντιδόσεως*, gehört nicht dazu; sie ist keine Proceßrede, sondern erst geschrieben, als Isokrates bereits durch den Antrag des Vermögens-Tausches von seinen Gegnern genöthigt worden war eine kostspielige Leistung für den Staat, die Trierarchie, zu übernehmen. Um die falschen Vorstellungen, die dabei über sein Gewerb und seine Vermögensumstände in Umlauf gebracht worden waren, niederzuschlagen, schrieb er diese Rede „wie ein Bild seines ganzen Lebens und des dabei befolgten Planes" §. 7.

[4]) Die wichtigste Anführung daraus ist bei einem Scholiasten des Hermogenes, s. Spengel *Συναγωγὴ τεχνῶν* p. 161.

Ich habe die Geschichte der Attischen Rede durch eine Reihe von Staatsmännern, Rednern, Rhetoren von Perikles bis auf Isokrates geführt — noch nicht bis zu ihrem Gipfel, aber schon zu einem in seiner Art bewundernswürdigen Höhepunkt. Jetzt wenden wir uns wieder um einige Jahre rückwärts, um in dem Attischen Weisen Sokrates einen neuen Anfangspunkt für die Bildung nicht bloß Athens, sondern des Menschengeschlechts, zu erkennen und eine bedeutende sich daran anschließende Reihe von großen Erscheinungen in Betracht zu ziehen.

Register.

Abanten in Euböa, Th. 1, S. 198.
Abaris, Th. 1, S. 421.
Abdera, Th. 1, S. 326.
Achäer, Dialekt derſelben Th. 1, S. 16, in Kleinaſien Th. 1, S. 74. 135.
Achäos aus Eretria Th. 2, S. 181. 182.
Achill nach Homer Th. 1, S. 83. 84, nach Arktinos Th. 1, S. 113.
Adonis, Th. 1, S. 30. 314. 315.
Aeakiden, Th. 1, S. 51.
Aegialeia, Th. 1, S. 94.
Aeneaden, Th. 1, S. 51.
Aenos, Th. 1, S. 255, des Menenius Agrippa S. 256.
Aeoliſcher Stamm, Th. 1, S. 14. 15. Charakter und Sinnesart deſſelben Th. 1, S. 17. 303. 326. Aeoliſche Böoter Th. 1, S. 15. 75. 135. 136. Aeoler auf Lesbos Th. 1, S. 15. 267. Aeoliſche Tonart Th. 1, S. 275.
Aepytos und deſſen Nachkommen Th. 1, S. 51.
Aeſchylos, Th. 2, S. 77—109. Sein Aufenthalt in Sicilien Th. 2, S. 80. 87. 108. Anzahl ſeiner Dramen (Vita Aeschyli emend.) Th. 2, S. 80. Die politiſche Geſinnung des Dichters Th. 2, S. 90. 125, politiſche Beziehungen in ſeinen Tragödien Th. 1, S. 408. Th. 2, S. 118, ſeine Betrachtungsweiſe der Geſchichte Th. 1, S. 408, ſ. Bekanntſchaft mit der Pythagoreiſchen Philoſophie Th. 2, S. 87. Der Aeſchyleiſche Chor Th. 2, S. 21. 35. 47. 54. Ueber einzelne Aeſchyleiſche Stücke: Prometheus (der gefeſſelte) Th. 2, S. 55. 57. 61. 64. 94. Agamemnon S. 58. 68. 69. 70. 100—102. 117. Choephoren S. 102. 103. 121. 122—124. 62. 70. Eumeniden S. 55. 58. 62. 63. 103—106. Perſer S. 57. 70. 81. 82—84. Sieben gegen Theben S. 57. 70. 72. 87. Schutzflehende S. 57. 91. — Proteus Th. 2, S. 106. Phineus S. 84. 85; Glaukos Pontios S. 85. 86; Aetnäerinnen S. 86. 87; Eleuſinier S. 88. 89; Oedipus S. 90; Danaiden

S. 92; Aegyptier ſ. ebenda; *Προμηθεὺς πυρφόρος* und *πυρκαεύς* eben da, *λυόμενος* S. 98—100. Der Aeſchyleiſche Trimeter Th. 1, S. 241. Die Darſtellungsweiſe des Dichters Th. 2, S. 107. 108. 139.
Aeſchyleiſche Schule und Familie Th. 2, S. 109. 185.
Aeſop, Th. 1, S. 310. 256. 259—260.
Aethiopis, Th. 1, S. 114.
Aetna (die Stadt), Th. 1, S. 411. Th. 2, S. 86.
Agamemnon, der Atride, Th. 1, S. 97.
Agamemnon, König von Kyme, Th. 1, S. 75.
Agatharchos, Th. 2, S. 64.
Agathon, Th. 1, S. 392. Th. 2, S. 144. 153. 182. 188. 247. *Ἄνθος* S. 183.
Agias, Th. 1, S. 120. 121. Noſtoi ſ. eben da.
Agrigent, Th. 1, S. 221. 459.
Agrionien in Böotien, Th. 2, S. 26.
Aiboneus bei Empedokles Th. 1, S. 462.
Ajax, der Telamonier, Th. 1, S. 77. 113.
Akarnaniſche Weiſſagerfamilien, Th. 1, S. 151.
Akuſilaos, Th. 1, S. 472.
Aleuaden, Th. 1, S. 51. 329. 377. 394.
Alexandriniſche Grammatiker, ihr Kanon der Epiker Th. 1, S. 182. Th. 2, S. 295.
Alexandriniſches Zeitalter Th. 1, S. 339.
Alexis, Th. 2, S. 263. 269.
Alkäos, Th. 1, S. 299—310. 133. 334. 341. Alkäiſches Metrum Th. 1, S. 309, frgm. 24 Blomf. v. 3 u. 4 berichtigt ſ. eben da.
Alkibiades, Th. 2, S. 167. 242. 250, als Redner Th. 2, S. 307.
Alkibamas, Th. 2, S. 323.
Alkmäonis, Th. 1, S. 420.
Amaſis, Th. 1, S. 311.
Ἀμβολά, Th. 1, S. 54. Anabole der Dithyrambiker Th. 2, S. 289.
Ameinias, Th. 2, S. 78 (Bruder des Aeſchylos?)
Ameipſias, Th. 2, S. 203.
Ameleſagoras von Chalkedon, Th. 1, S. 476, Hiſtoriker.
Amphiaraos nach Aeſchylos, Th. 2, S. 90.
Amphidamas von Chalkis, Th. 1, S. 51.
Amphis, Th. 2, S. 269. Th. 1, S. 314.
Amyntas von Makedonien, Th. 1, S. 394.
Anakreon, Th. 1, S. 325—337. 341. 189. 205. 225. 273. 296. 316. Th. 2, S. 8. Sprache und Verskunſt des Anakreon Th. 1, S. 334. 335. *ἀνάκλασις* S. 336. Anakreontika S. 337—339.

Anaktoria (älterer Name Milets) Th. 1, S. 319.
Ananios, Th. 2, S. 254. 372.
Anapäſtiſche Syſteme in der Tragödie Th. 2. S. 74. Anapäſt. Tetrameter in der Komödie Th. 2, S. 213.
Anaxagoras, Th. 1, S. 445—449. Th. 2, S. 2. 64, ſ. Verhältniß zu Perikles Th. 2, S. 14, zu Thucydides S. 362.
Anaxandridas, Th. 2, S. 269.
Anaxilaos, Th. 2, S. 269.
Anaximandros, Th. 1, S. 437. 438. 439. 474.
Anaximenes, Th. 1, S. 439. 440.
Andokides, Th. 2, S. 337—339, über die Unechtheit der Rede geg. Alkibiades S. 338.
Andrämon von Pylos, Gründer von Kolophon, Th. 1, S. 205.
Antenor, Meiſter im Erzguß, Th. 2, S. 9.
Antepirrhema, Th. 2, S. 209.
Antheſterien zu Athen, Th. 2, S. 26. 27. Th. 1, S. 134.
Antimachos von Kolophon, Th. 2, S. 294. Lyde ſ. eben da und S. 295. Theben 297. 298.
Antimenidas (Bruder des Alkäos) Th. 1, S. 299. 300. 303.
Antiphanes, Th. 2, S. 269. 285. Th. 1, S. 314.
Antiphon, Th. 2, S. 323—337; τέχνη S. 326; Reden 326—331. Die Eigenthümlichkeit ſeiner Darſtellungsweiſe S. 331—337. 343. 362. 364. 365. 379.
Antiſſa, Grabſtätte des Orpheus-Hauptes Th. 1, S. 268.
Antiſthenes, Schüler des Gorgias, Th. 2, S. 323.
Aphareus (Rhetor und Tragiker) Th. 2, S. 190.
Aphepſion, Archont, Th. 2, S. 111.
Aphrodite, Th. 1, S. 23, ihre Trauer um Adonis Th. 1, S. 316.
Ἀπολελυμένα, Th. 2, S. 72.
Apollon, Th. 1, S. 22. 23, als Kitharöde S. 46. νεομήνιος S. 103.
Apollondienſt zu Kreta, Th. 1, S. 287.
Apotome, Th. 1, S. 272.
Araros (Ariſtophanes Sohn) Th. 2, S. 252. 269.
Archelaos von Milet, Th. 1, S. 450.
Archelaos von Macedonien Th. 2, S. 175. 182.
Archilochos, Th. 1, S. 333. 336. 347. 189. Th. 2, S. 35. 194. 199. Als elegiſcher Dichter Th. 1, S. 198—201. 222, als Epigrammatiſt Th. 1, S. 225, als Jambendichter Th. 1, S. 236—249. Die metriſche Einrichtung ſeiner Poeſieen Th. 1, S. 240—245, muſikaliſcher Vortrag bei Archil. Th. 1, S. 246. 247, Sprache des Dichters Th. 1, S. 246. 247. Pindars Urtheil über ihn Th. 1, S. 497.

Archytas, Th. 1, S. 466.
Ardys, Th. 1, S. 191.
Areopag, Th. 2, S. 100. 104. 106.
Argos, Th. 1, S. 13, älterer Bund mit Athen Th. 2, S. 93, späterer 421 v. Chr. Th. 2, S. 163. Linosgrab daſelbſt Th. 1, S. 28.
Arignote, Th. 1, S. 424.
Arion, Th. 1, S. 367—370. 346. Th. 2, S. 29. 30.
Ariphron, Päan auf die Geſundheit Th. 2, S. 292.
Ariſtagoras von Milet, Th. 1, S. 473. 474.
Ariſtarchos der Tragiker, Th. 2, S. 117. 181. Achill, nachgebildet durch Ennius ſ. eben da.
Ariſtarchos der Kritiker, Th. 1, S. 69. 76. 104.
Ariſteas, Dichter der Arimaspee, Th. 1, S. 422.
Ariſteas, Dichter von Satyrdramen, Th. 2, S. 39.
Ariſtides der Gerechte, Th. 2, S. 90. 302.
Ariſtophanes der Dichter, Th. 2, S. 194. 203. 207. 211. 213. 214. 215—217. 220. 221. 227. 232. 254. 265. 268. 269. 280. 281. 352. Acharner Th. 2, S. 209. 213. 219. 220—227. 237. Ekkleſiazuſen Th. 2, S. 210. 250 u. 251. Friede Th. 2, S. 210. 239. Fröſche Th. 2, S. 133. 170. 247—250. Chor u. Parabaſe in denſelb. Th. 2, S. 178—210. Lyſiſtrata Th. 2, S. 210. 245. 246. Ritter Th. 2, S. 206. 210. 228—232. Theſmophoriazuſen Th. 2, S. 170. 182. 246. 247. Weſpen Th. 2, S. 205. 206. 207. 237. 238. 239. Wolken Th. 2, S. 160. 210. 232 (die erſten Wolken Anm. eben da) 233—237. Plutos Th. 2, S. 210. 252. 253. 285. — Ἡῶρας, Th. 2, S. 207; Daitaleis Th. 2, S. 217; Babylonier Th. 2, S. 218. 219; Kokalos und Aeoloſikon Th. 2, S. 252. 267. 269. 281. — Ariſtoph. Urtheil über Euripides Th. 2, S. 220. 223. 249, als Weiberhaſſer Th. 2, S. 146. 247, über deſſen Monodieen Th. 2, S. 154; über die Sprache in deſſen Tragödien Th. 2, S. 155; über Aeſchylos Th. 2, S. 249: über Jophon Th. 2, S. 187; über Eupolis Th. 2, S. 256.
Ariſtophanes aus Byzanz, der Kritiker, Th. 1, S. 104.
Ariſtoteles, ſein Päan auf die Tugend Th. 2, S. 292; ſ. Definition der Tragödie, Th. 2, S. 77, über die tragiſche ἁμαρτία nach Ariſt. Th. 2, S. 97; ſein Urtheil über Euripides Th. 2, S. 158; ſein Verhältniß zu Theodektes Th. 2, S. 191; Polit. VII, 15 überſetzt Th. 1, S. 234, Poet. 15 (18 bei Herm.) gedeutet Th. 2, S. 168.
Ariſtorenos, Siciliſcher Komiker, Th. 2, S. 213. 261.
Arkadien, Th. 1, S. 51. 95.
Arkeſilaos von Kyrene, Th. 1, S. 394. 395. 409.

Arktinos von Milet, Th. 1, S. 112—114. 116. 117. 118. Titanomachie(?) Th. 1, S. 178. 179. Aethiopis und Zerstörung Troja's S. 114.
Ἁρμάτειος νόμος, Th. 1, S. 360.
Artemis Leukophryne, Th. 1, S. 335.
Artemisia, Th. 1, S. 480, Leichenfest des Mausolus Th. 2, S. 190.
Asios von Samos, Th. 1, S. 179. 200.
Asklepieen zu Epidauros, Th. 1, S. 53.
Aspasia, Th. 2, S. 14.
Ἀσσύριοι λόγοι von Herodot, Th. 1, S. 483.
Astydamas, Th. 2, S. 186.
Asynarteten bei Archilochos Th. 2, S. 243, in der griechischen Komödie Th. 2, S. 212.
Atellanen, Th. 2, S. 261.
Athen, seine geistige und politische Bedeutung Th. 2, S. 2—21. Einkünfte S. 13, Marine Th. 2, S. 16, Bundesgenossen Th. 2, S. 16. 17. Politische Lage Athens zur Zeit Solons Th. 1, S. 250 und 251, beim Beginn der Sicilischen Expedition Th. 2, S. 241, nach Beendigung des Peloponnesischen Krieges Th. 2, S. 266. 368, zur Zeit Lykurgs Th. 2, S. 273, zur Zeit des Demetrios, des Sohnes des Antigonos, Th. 1, S. 244.
Athener, ihre geistige u. sittliche Eigenthümlichkeit, Th. 2, S. 16—21. 194. 273. 274. 334. 335. 336. 360. 362.
Athenäus, XIV, 638 emend. Th. 2, S. 183.
Athene, Th. 1, S. 22. 24.
Atlas, Th. 1, S. 161.
Attisches Klima, Th. 2, S. 5.
Attische Komödie, Th. 2, S. 20.
Attische Staatsweisheit Th. 2, S. 302—304.
Attische Tragiker, Th. 1, S. 153.
Attius, Th. 2, S. 153. Nyktegersie Th. 2. S. 179.
Autokabdaloi Th. 2, S. 197.

Babrius, Th. 1, S. 261.
Bacchiaden, Th. 1, S. 51. 178.
Bacchisches Leben der Orphiker, Th. 1, S. 418.
Bacchusdienst in Macedonien, Th. 1, S. 45.
Βακχεῖος ῥυθμός, Th. 1, S. 284.
Bacchylides, Th. 1, S. 346. 372. 376. 385—388.
Barbiton, Th. 1, S. 273.
Bathyllos, Th. 1, S. 330. 337.
Batrachomyomachie, Th. 1, S. 233. 262. 263.

Baukunst zu Athen im Perikleischen Zeitalter, Th. 2, S. 12. 13.
Berosos, Th. 1, S. 468.
Bildende Kunst in Argos Th. 2, S. 9, in Athen Th. 2, S. 9. 12. 13. 20, in Lakedämon Th. 2, S. 9, des Orients, annalistischer Charakter derselben Th. 1, S. 468.
Bion, Tragiker, Th. 2, S. 186.
Bòo (Delphische Dichterin) Th. 1, S. 39. 40.
Bòotien, Heimat des Musendienstes und der Thrakischen Hymnenpoesie Th. 1, S. 267. 268.
Bòotische Aöden, Th. 1, S. 55. 139.
Bòotischer Stamm, Th. 1, S. 94. 95. 135. 136.
Bormos (Klagelied bei den Mariandynern), Th. 1, S. 30.
Briareos, Th. 1, S. 162.
Brontinos (Pythagoreer), Th. 1, S. 424.
Bubrostis, Th. 1, S. 76.
Buch Esther, Th. 1, S. 468.
Buch Hiob, Th. 2, S. 25.
Bukolische Dichtungen des Stesichoros Th. 1, S. 366.
Bularchos, sein Gemälde: Magnetum excidium, Th. 1, S. 192.
Bupalos und Athenis, Th. 1, S. 252. 253.
Butaden, Stammbaum derselben im Tempel der Minerva Polias zu Athen, Th. 1, S. 477.

Cäcilius Statius, Th. 2, S. 273.
Cäcilius von Kalakte, Th. 2, S. 330. 335.
Catull als Nachahmer der Sappho Th. 1, S. 321. 322, Atys Th. 1, S. 282.
Chäremon, Th. 2, S. 188—190, Kentauros, S. 188.
Chaldäer, Th. 1, S. 436.
Chalkis, Linosgrab daselbst, Th. 1, S. 28.
Chaos bei Hesiod Th. 1, S. 156.
Charaxos (Bruder der Sappho), Th. 1, S. 310. 311.
Charon aus Lampsakos, Th. 1, S. 476.
Chersias (Bòotischer Epiker) Th. 1, S. 140. 180.
Chersiphron (Architekt) Th. 2, S. 318.
Chilon, Th. 1, S. 343.
Chionides, Th. 2, S. 201.
Chios, Th. 1, S. 53. 69. 70.
Chier, Th. 1, S. 70. Th. 2, S. 17. 361.
Chòrilos, der Tragiker, Th. 2, S. 37. 80.
Chòrilos, der epische Dichter, Th. 2, S. 295—297.
Choen zu Athen, Th. 2, S. 133. 226.

Choliamben, Th. 1, S. 253.
Chor: als Tanzplatz Th. 1, S. 35, Chortänze der älteſten Zeit Th. 1, S. 36. 37. Chor der Tragödie, ſeine innere Nothwendigkeit u. Bedeutung Th. 2, S. 24. 65. 66. 152. 127 (nach Ariſtoteles), ſein urſprünglicher Charakter Th. 2, S. 31. Die Tänze deſſelben Th. 2, S. 34, Koſtüm Th. 2, S. 42, ſ. Einrichtung und Aufſtellung Th. 2, S. 47. 48. 51. 52. Der Chor im Geſpräch mit den Bühnenperſonen Th. 2, S. 75. Der Chor bei Phrynichus Th. 2, S. 36. Der Chor der Komödie Th. 2, S. 47. 207. 208; des Dithyrambs Th. 2, S. 47, der doriſchen Lyrik Th. 1, S. 295. 352, der äoliſchen Lyrik Th. 1, S. 297. 298. 324.
Choregen, Th. 2, S. 42. 79.
Chorführer, Th. 2, S. 75.
Chorgeſänge der Doriſchen Lyrik Th. 1, S. 295. 296. 297. 345. 349, der Spartaner Th. 1, S. 347.
Chorizonten, Th. 1, S. 106.
Chorlehrer, Th. 2, S. 41. 78. 216. 217. Th. 1, S. 62. 348. 352. 376. 399.
Chryſothemis, Th. 1, S. 40. 267. 285 (Sohn des mythiſchen Sühnprieſters Karmanos zu Tarrha in Kreta).
Chthoniſche Götter, Th. 1, S. 416. Th. 2, S. 136.
Cicero über Perikles, Th. 2, S. 307, über Alkibiades und Thucydides, Kritias, Theramenes und Lyſias als Redner Th. 2, S. 308.

Damophila (Freundin der Sappho) Th. 1, S. 325.
Daktylen, epiſche, Th. 1, S. 58. 240, äoliſche Th. 1, S. 58. 307.
Damon, der Muſiker, Th. 2, S. 14.
Danais, Th. 1, S. 177.
Daphnis, Th. 1, S. 366.
Daulis, Th. 1, S. 45.
Deikeliken, Th. 2, S. 260.
Deinolochos (Sohn des Epicharm), Th. 2, S. 261.
Deiochos vom Prokonneſos, Th. 1, S. 476 (Hiſtoriker).
Demeter, Th. 1, S. 22. 25. 27. 41. Spottreden bei ihren Feſten Th. 1, S. 234.
Demetrios der Phalereer, Th. 2, S. 278.
Demodokos, Th. 1, S. 50.
Demokles von Phigalia (Hiſtoriker), Th. 1, S. 476.
Demokritos, Th. 2, S. 64.
Demos, Th. 1, S. 78.
Demoſthenes, Th. 2, S. 190. 325. 331.

Deus ex machina der Tragödie: bei Sophokles Th. 2, S. 131, bei Euripides S. 150—152.
Deuteragoniſt, Th. 2, S. 57. 58. 118.
Diagoras von Melos, Th. 2, S. 288.
Dialekt der epiſchen Poeſie in ſeiner höhern Geltung Th. 1, S. 142. 298. 355, Entſtehung deſſelben Th. 1, S. 75, äoliſcher Th. 1, S. 14. 15. 298. 355, doriſcher Th. 1, S. 16. 355, ioniſcher Th. 1, S. 16.
Diapaſon, Th. 1, S. 271.
Diaſkeuaſten, Th. 1, S. 104.
Diateraſſon, Th. 1, S. 270.
Didaktiſches Epos, Th. 1, S. 151.
Didaskalieen, Th. 2, S. 41.
Dieſis, Th. 1, S. 272.
Digamma Aeolicum Th. 1, S. 64.
Dike bei Parmenides Th. 1, S. 456.
Diogenes von Apollonia, Th. 1, S. 448. 449. 450.
Diognet, Th. 1, S. 424 (Pythagoreer).
Diokles, Th. 2, S. 203.
Dione, Th. 1, S. 22.
Dionyſos, Th. 1, S. 23. 24. 27. 26. 53. Th. 2, S. 26. 27; der Dionyſ. der Orphiker Th. 1, S. 418. 428. 429, Zagreus Th. 1, S. 42. Dionyſos-Jacchos Th. 2, S. 198. 199. Leiden des Dion. Th. 2, S. 29. 30. Lied der Eliſchen Frauen auf ihn Th. 1, S. 347.
Dionyſien, Th. 1, S. 53. Th. 2, S. 9. 17. 25, kleine oder ländliche Th. 2, S. 27. 32. 41. 196, große oder ſtädtiſche eben da S. 32. 41. 111. 196. 216. 219, Th. 1, S. 369.
Dionyſios der Erſte, Tyrann von Syrakus, als Tragiker Th. 2, S. 184, gegen Platos Ideen vom Staat S. 185.
Dionyſios von Milet, Th. 1, S. 478. 479.
— von Samos } ſ. eben da.
— Skytobrachion }
— der Athener, elegiſcher Dichter, Th. 2, S. 293.
— von Halikarnaß, Th. 2, S. 310. 346. 352. 357. 362. 366.
Dioskuren, als Retter des Simonides Th. 1, S. 378, als erſte Pyrrhichiſten Th. 1, S. 289.
Diphilos, Th. 1, S. 314. Th. 2, S. 270. 276.
Dipodie, iambiſche und trochäiſche, Th. 1, S. 241.
Dithyrambos, Th. 1, S. 367—369. Th. 2, S. 29, verſchiedene Arten deſſelben S. 29. 30. 32. Die Dithyramben des Simoni-

des Th. 1, S. 379. 380, des Arion Th. 1, S. 367, des Lasos Th. 2, S. 283, Pindars Th. 1, S. 397. Th. 2, S. 283. 384, des Xenokritos Th. 1, S. 291. Der neuere Attische Dithyramb. Th. 2, S. 283—288. Die Art der Aufführung Th. 2, S. 288 und der mimetische Charakter desselben Th. 2, S. 289.

Διχορία, Th. 2, S. 71.

Διχοστασιαστικά des Alkäos, Th. 1, S. 302.

Dochmien, ihr Charakter und ihre Bestimmung in der Tragödie, Th. 2, S. 73.

Dorier, ihre Sitten, Grundsätze und Eigenthümlichkeiten Th. 1, S. 36. 136. 217. 302. 381. 460. 464; als Erfinder des Dramas bei den Griechen Th. 2, S. 29—32. Th. 2, S. 260; Gebrauch des Päansingens im Kriege bei den Völkern dorischen Stammes Th. 1, S. 32.

Dorische Tonart, Th. 1, S. 273—275, in den Stasimis der Tragödie Th. 2, S. 73.

Dramatische Poesie in ihrem Verhältnisse zum Epos Th. 1, S. 97. Th. 2, S. 23, zur Beredsamkeit Th. 2, S. 189. Ihr Ursprung in der menschlichen Natur Th. 2, 24. 28, ihre Entstehung in Griechenland Th. 2, S. 25—32, das Drama der Indier Th. 2, S. 25.

Echekratides, (Thessalischer Fürst), Th. 1, S. 329.

Echembrotos der Arkadier, Th. 1, S. 188. 292.

Ehrenstatuen in Athen Th. 2, S. 186. 187, für Wettkämpfer Th. 1, S. 380.

Εἱμαρμένη bei Heraklit Th. 1, S. 443.

Ekkyklema, Th. 2, S. 63.

Ekphantides, Th. 2, S. 202.

Elea, Th. 1, S. 451.

Eleatische Philosophie, Th. 1, S. 451—458. Th. 2, S. 314.320.

Elegie, Th. 1, S. 185—191. 193. 219. 222. 223. 225. 228. 242. 243. Th. 2, S. 22. 292. 295. Elegisches Versmaß Th. 1, S. 190. 193.

Eleusinische Mysterien, Th. 2, S. 26. Th. 1, S. 149.

Ἐμβατήρια, Th. 1, S. 354.

Embolima, Th. 2, S. 153.

Emmeleia, Th. 2, S. 48.

Empedokles, Th. 1, S. 459, *καθαρμοί* S. 56.

Enkomien, Pindars Th. 1, S. 398.

Ennius, Th. 2, S. 181. 263.

Ἐνόπλιος ῥυθμος, Th. 1, S. 290.

Epaminondas, Th. 1, S. 137.
Epeer, Th. 1, S. 13.
Epeisodien der Tragödie, Th. 2, S. 66. 69.
Epheſos, Th. 1, 72.
Ephippos, Th. 1, S. 314 (Komödiendichter).
Ephoros, Th. 1, S. 72.
Epicharmos, Th. 1, S. 143. Th. 2, S. 209. 261. 266. 322.
Epigenes aus Sikyon, Th. 2, S. 30.
Epigonen, Th. 1, S. 124.
Epigramm, Th. 1, S. 223. 224. Grund der elegiſchen Form deſſelben Th. 1, S. 224. 225; Epigramme des Simonides S. 225—227, einige davon in trochäiſchen Rhythmen S. 297.
Epiker, Th. 2, S. 278. 279.
Epimenides, Th. 1, S. 421.
Epimetheus, Th. 1, S. 161.
Epinikien des Simonides, Th. 1, S. 380. 382, Pindars, Th. 1, S. 398—413. (Doriſche 411, äoliſche 412, lydiſche 413).
Epirrhema, Th. 2, S. 209.
Epiſche Poeſie der Griechen, Th. 1, S. 56. 183. 184. 185. 263. Th. 2, S. 22. 24; über die erſten Anfänge derſelben Th. 1, S. 47—68, über den poetiſchen Ton und Charakter des alten Epos Th. 1, S. 59—61. 65. 247, das Unwandelbare deſſelben S. 60. 61, über den Dialekt des Epos Th. 1, S. 17; die komiſchen Elemente in der epiſchen Poeſie Th. 2, S. 194. Epiſcher, Homeriſcher Grundton in den verſchiedenſten Gattungen der griechiſchen Poeſie Th. 1, S. 110. 264.
Epithalamien des Steſichoros Th. 1, S. 367, der Sappho 322. 323.
Epode (als Strophe), eingeführt durch Steſichoros Th. 1, S. 359, in den Chorgeſängen der Tragödie Th. 2, S. 67; Bedeutung derſelben Th. 1, S. 296.
Epodos (als Vers), Erfindung des Archilochos, Th. 1, S. 245.
Eratoſthenes, einer der Dreißigmänner, Th. 2, S. 370. 371.
Erde, ihre Entſtehung nach Heſiod, Th. 1, S. 156.
Erinna, Th. 1, S. 325, Ἠλακάτη ſ. eben da.
Erinnyen, Th. 2, S. 103. 104, bei Heraklit Th. 1, S. 443, als Eumeniden Th. 2, S. 106, Σεμναί S. 135.
Eriphanis (Dichterin), Th. 1, S. 366.
Eros als kosmogoniſches Weſen bei den Orphikern Th. 1, S. 426, bei Heſiod Th. 1, S. 156, bei Pherekydes Th. 1, S. 435; bei Anakreon Th. 1, S. 338.
Eroten der Anakreontika Th. 1, S. 338.

Erotiſche Gedichte: Lokriſche Th. 1, S. 291, des Steſichoros Th. 1, S. 365, des Ibykos S. 371. 373—375, des Alkäos Th. 1, S. 304, der Sappho Th. 1, S. 316, des Anakreon Th. 1, S. 316 und 329—334, des Mimnermos Th. 1, S. 205, des Archilochos Th. 1, S. 244.
Erziehung der Griechen, Th. 2, S. 233. 234.
Eubulos, Th. 2, S. 267, (deſſen Dionyſios), S. 269.
Eudemos von Paros, Th. 1, S. 476 (Hiſtoriker).
Euenos von Paros, Th. 2, S. 293.
Eugammon von Kyrene, Th. 1, S. 122. 420, Telegonie, S. 122.
Eugeon von Samos, Th. 1, S. 476 (Hiſtoriker).
Eumelos, Th. 1, S. 361. 177. 178. (νόστοι?, Corinthiaca, Europia, Titanomachie?).
Eumolpiden von Eleuſis, Th. 1, S. 40. 267.
Eunapius über die griechiſche Komödie Th. 2, S. 195.
Euniden zu Athen, Th. 1, S. 267.
Euphorion (Sohn des Aeſchylos), Th. 2, S. 80. 109. 185. 186.
Eupolis, Th. 2, S. 202. 236. 256. 258. 263, Marikas S. 256, Baptä 257, Demoi ſ. eben da Poleis S. 258.
Euripides, Th. 2, S. 92. 109. 114. 115. 116. 131. 203. 142—179. Seine geiſtige und ſittliche Eigenthümlichkeit Th. 2, S. 142—148, ſeine philoſophiſchen Ueberzeugungen und ſein Verhältniß zum Volksglauben Th. 2, S. 143. 144, ſein politiſches Glaubensbekenntniß S. 147, politiſche Beziehungen in ſeinen Tragödien Th. 2, S. 162. 165. 167. 173. Seine poetiſche Kritik über ſeine Vorgänger Th. 2, S. 148; überwunden von Euphorion Th. 2, S. 186; Euripides in Macedonien Th. 2, S. 175. Anzahl ſeiner Stücke Th. 2, S. 149, über die Zeitfolge derſelben S. 151. 165. 166. 169. 171. 172; Prologe derſelben S. 149 und 150; Deus ex machina S. 150; der Euripideiſche Chor Th. 2, S. 47. 152—154; Monodieen des Euripides Th. 2, S. 72. 291. 292; die metriſche Form der Lyrik deſſelben Th. 2, S. 154. Die Sprache des Euripides Th. 2, S. 155. 156. 281. — Alkeſtis, Th. 2, S. 149. 157. Andromache, S. 166. Bacchen, S. 175. 176. Elektra, S. 122. 148. 169—171. Hekabe, S. 160. 161. Helena, S. 152. 153. 170. 171. Herakliden, S. 162. 163. Der raſende Herakles, S. 165. 166. Hiketiden, S. 163. Hippolytos, S. 159 (der bekränzte). Jon, S. 164. 165. Iphigenia in Taurien, S. 171. 172. von Aulis, 177. 178. Medea, S. 150. 153. 158. Oreſt S. 170. 173 (über den Harmatios Nomos deſſelben ſ. Th. 1, S. 281). Phöniſſen S. 136. 148. 153. 174. Troaden S. 149. 167. 168. — Kyklops S. 179. — Rheſos (?),

S. 178. 179. — Philoktet S. 130. 131; Proteſilaos S. 153; Alexandros und Palamedes S. 167; Archelaos S. 190; Andromeda S. 170. 178. 246. 248; Ἀλκμαίων διὰ Κορίνθου und διὰ Ψωφῖδος S. 175; Melanippe S. 178; Telephos S. 178; der verhüllte Hippolytos S. 178; Chryſipp und Peirithoos (?) S. 178, Siſyphos (?) ſ. eben da.
Der jüngere Euripides Th. 2, S. 175. 177. 178. 187.
Eurytanier, Th. 1, S. 102.
Exodos, Th. 2, S. 66.
Exoſtra, Th. 2, S. 63.

Feſt der Brauroniſchen Artemis, Th. 1, S. 53.
Feſt der Chariten zu Orchomenos Th. 1, S. 53.
Flötenblaſer aus Phrygien Th. 1, S. 284, in Sparta, Erblichkeit ihrer Kunſt Th. 1, S. 267.
Flötenſpiel in Phrygien und der Nachbarſchaft einheimiſch Th. 1, S. 43. 44. 187. 189. 279, verpflanzt nach Böotien Th. 1, S. 393, nach Athen Th. 1, S. 393. 394; bei dem Gottesdienſte des Bacchus Th. 1, S. 393, dem κῶμος zugehörig Th. 1, S. 36. 219, die Pyrrhiche begleitend Th. 1, S. 289; Gegner deſſelben Th. 1, S. 281, zu höherer Geltung erhoben durch Olympos ſ. eben da; in der Tragödie Th. 2, S. 74, bei Lesbiſchen Päanen Th. 1, S. 276, bei der elegiſchen Poeſie der Griechen Th. 1, S. 187—189.
Fürſtenherrſchaft in Griechenland, Th. 1, S. 184. 185.

Galliamben, Th. 1, S. 282.
Γένος διπλάσιον Th. 1, S. 240. 283, ἴσον Th. 1, S. 283. 58, ἡμιόλιον Th. 1, S. 283.
Geſänge in der Tragödie, verſchiedene Arten derſelben Th. 2, S. 70—74.
Glaukos, der Lyciſche Held, Th. 1, S. 77, ſ. Abkömmlinge Herrſcher in Jonien Th. 1, S. 51.
Gneſippos, Th. 2, S. 183.
Gnomiſche Dichter der Griechen Th. 1, S. 211. 212. 223.
Gnomon des Anaximander Th. 1, S. 439.
Götter der Griechen, gewordene Weſen, Th. 2, S. 97. Th. 1, S. 154.
Götterdienſt der Griechen, ſeine Bedeutung für das geſammte höhere Geiſtesleben, Th. 1, S. 26.
Goldbergwerke am Strymon, Th. 2, S. 7.

Gorgias, Th. 1, S. 237. Th. 2, S. 312. 314. 315. 317. 319. 320. 321. 322. 323. 326. 334. 362. 372, als Lehrer des Agathon Th. 2, S. 183.
Gottesdienst des Bacchus, Th. 2, S. 26. 27. 28. 195.
Griechische Nationalliteratur, Begriff derselben Th. 2, S. 1.
Griechische Sprache, Th. 1, S. 4, die Sprachenfamilie, der sie angehört S. 4. 5. 6, die frühe Ausbildung gerade der abstraktesten Theile der Sprache S. 7, über den Formenreichthum des Griechischen S. 8. 9, das glückliche Mittelmaß, welches es in Betreff seiner Laute auszeichnet S. 9. 10, der Grund der Mannigfaltigkeit seiner Mundarten S. 11. 12.
Griechische Religion Th. 1, S. 18—26, des Pelasgischen und des Homerischen Zeitalters S. 18. 19. 20. 21, Vorzüge des griechischen Naturdienstes vor dem der Phrygischen, Lydischen und Syrischen Stämme S. 21. 22.
Griechischer Volkscharakter, berechnende Schlauheit Th. 1, S. 150, Mäßigung und Bescheidenheit desselben Th. 2, S. 110. Das Gemüth der Alten aus festerem Stoffe gebildet als das der Neuern Th. 2, S. 172.
Gyges, Th. 1, S. 74. 203.
Gymnopädien, Th. 1, S. 289.

Hadrian, sein Urtheil über Antimachos Th. 2, S. 298.
Halikarnaß, Th. 1, S. 480 und 481.
Halyattes, Th. 1, S. 191. 203.
Harmatios Nomos Th. 1, S. 281.
Harmodios und Aristogeiton, Th. 2, S. 10. Th. 1, S. 344.
Hegias, Th. 2, S. 9 (Meister im Erzguß).
Hekatäos, Th. 1, S. 441. 473. 487. 495.
Hekatoncheiren nach Hesiod Th. 2, S. 159.
Helena bei Stasinos Th. 1, S. 119, bei Stesichoros Th. 1, S. 363, nach Lakonischer Volkssage S. 364, bei Herodot und Euripides s. eben da und Th. 2, S. 144. 170.
Hellanikos, Th. 1, S. 477. 478, dessen Priesterinnen der Hera zu Argos und Karneoniken s. 477.
Ἡμιχύλιον, Th. 2, S. 152.
Hephästos, Th. 1, S. 23. 24.
Heptachord Terpanders, Th. 1, S. 133. 271.
Hera, Th. 1, S. 22. 23, bei Empedokles Th. 1, S. 462.
Herakles, Th. 1, S. 180, auf der Bühne Th. 2, S. 42, im Satyrdrama Th. 2, S. 39, bei Peisandros und Stesichoros Th. 1, S. 175. 182. 361, auf dem Kasten des Kypselos Th. 1, S. 179;

ἆθλοι Ἡρακλέους Th. 1, S. 182, Geburtstag des Herakles Th. 1, S. 149, Epopöen über Herakles vor Homer Th. 1, S. 67. Nachkommen des Herakles als Herrſchergeſchlechter in Griechenland Th. 1, S. 50. 51.

Heraklides Pontikus, Stücke von ihm unter Thespis Namen Th. 2, S. 35.

Heraklit, Th. 1, S. 440—444. Th. 2, S. 313.

Herakliteer, Th. 1, S. 443.

Hermes, Th. 1, S. 23. 24. 25.

Hermippos, Th. 2, S. 202.

Hermodamas, Th. 1, S. 71.

Herodot, Th. 1, S. 474. 480—495, ſein Verhältniß zu Sophokles Th. 2, S. 113, zu Thucydides Th. 2, S. 343. Plan und Idee ſeines Werkes Th. 1, S. 485—491. Th. 2, S. 344, Grund der Anlage ſeines Werkes Th. 1, S. 408. Sein ſchriftſtelleriſcher Charakter Th. 1, S. 491—495. Th. 2, S. 304. 332. Pſeudo-Herodot Th. 1, S. 127.

Heroiſches Zeitalter der Griechen Th. 1, S. 14. 19. 48. 49. 50.

Herondas, Th. 1, S. 254. 255.

Heſiodos, Th. 1, S. 15. 51. 52. 135—176, verglichen mit Homer Th. 1, S. 52. 137. 138. 144. 161; Sagen über die Verwandtſchaft zwiſchen Homer und Heſiod Th. 1, S. 141; Alter der Heſiodiſchen Poeſie Th. 1, S. 142; Böotiſche Sängerſprache Th. 1, S. 142. 143. 151; muſikaliſche Begleitung der Heſiodiſchen Geſänge Th. 1, S. 57. Heſiod als Rhapſode Th. 1, S. 55. 56. Beurtheilt von Xenophanes Th. 1, S. 454, von Heraklit S. 441. Seine Anſichten vom Leben nach dem Tode Th. 1, S. 419. Thierfabel bei Heſiod Th. 1, S. 255. Die Schule Heſiods Th. 1, S. 358. Über den ſatiriſchen Witz der Heſiodiſchen Poeſie Th. 1, S. 231. 249. Zweck und Charakter ſeiner ethiſchen und theogoniſchen Poeſie Th. 1, S. 138. 139. 144. Werke und Tage Th. 1, S. 144—151. 184, Prooͤmion derſelben Th. 1, S. 145; Epos der Heſiodiſchen Schule über die Mantik Th. 1, S. 151; Lehren des Cheiron Th. 1, S. 152. Theogonie Th. 1, S. 66. 152—168, Prooͤmien derſelben Th. 1, S. 139. 164—167, ihre Bedeutung für die Geſchichte des religiöſen Glaubens der Griechen S. 152. 153, die künſtleriſche Kompoſition derſelben S. 160, Erweiterung derſelben durch Rhapſoden S. 162. 163; ihr Verhältniß zu den Werken u. Sagen S. 167. Eöen Th. 1, S. 168—171. 181; καταλογοι γυναικῶν Th. 1, S. 171; Melampodie Th. 1, S. 172; Aegimios ſ. eben da und S. 173; Heſiodiſche Epyllien: Hochzeit des Keyx,

Epithalamion des Peleus und der Thetis, Fahrt des Theseus u. Peirithoos in die Unterwelt S. 173; Schild des Herakles 173—175 (v. 274—280 erkl. Th. 1, S. 34. 35.)
Hetären, Th. 1, S. 200. 383. Th. 2, S. 275. 278.
Hexameter, Th. 1, S. 58. 176. 183. 283, in der Tragödie Th. 2, S. 74.
Hiatus, Th. 2, S. 394. 395.
Hierax (Schüler des Olympos), Th. 1, S. 291.
Hieron von Syrakus, Th. 1, S. 378. 394. 395. 403. 407. 410. 411. Th. 2, S. 86. 87.
Himera, Ursprung seiner Bevölkerung Th. 1, S. 357.
Hipparch der Pisistratide, Th. 1, S. 327.
Hippias der Sophist, Th. 2, S. 312. 314.
Hipponax, Th. 1, S. 252—254. 262. 272.
Homer, Th. 1, S. 68—110. 111. 113. 119. 188; über Homers Abstammung S. 60. 69—79, Melesigenes S. 71; als Rhapsode Th. 1, S. 55. 56. 127. Geist seiner Zeit Th. 1, S. 414. Homers Gedichte der Kern der epischen Poesie Griechenlands Th. 1, S. 79. 110. Die Objektivität Homers Th. 1, S. 144, Reife des Kunstverstandes bei Homer Th. 1, S. 82. 101; Bedeutung der Homerischen Gedichte für die Geschichte der griechischen Nation Th. 1, S. 24. Ueber den schalkhaften Zug in der homerischen Poesie Th. 1, S. 92. 132. 230. 231. Abtheilung in Bücher Erfindung der Alexandrinischen Grammatiker Th. 1, S. 100. Bei welchen Gelegenheiten die Homerischen Gesänge abgesungen wurden Th. 1, S. 108. 109. Stücke aus Homers Gesängen von Terpander für den musikalischen Vortrag zur Kithara eingerichtet Th. 1, S. 57. 277. Homer anknüpfend an frühere Dichtungen Th. 1, S. 66. 67. Seine Ansicht vom Schicksale der Gestorbenen Th. 1, S. 81. Ilias, Th. 1, S. 81—98. 125, *Νυκτεγερσία* und *Δολωνεία* Th. 1, S. 91, über die Scene zwischen Diomedes und Glaukos S. 90. 91, Beschreibung des Schildes des Achilles Th. 1, S. 174, Böotische Helden in den Homerischen Gesängen Th. 1, S. 136, Schiffskatalog Th. 1, S. 93—97. Odyssee Th. 1, S. 99—107, Elemente des Satyrdramas in ihr Th. 2, S. 194. Kyklische Ausgabe der Homerischen Gedichte Th. 1, S. 113. Kleinere unter seinem Namen gehende Epopöen scherzhafter Art: Gedicht von den Kerkopen, Batrachomyomachie, die siebenmal geschorne Ziege, das Krammetsvogellied, der Töpferofen Th. 1, S. 233.
Homeriden auf Chios Th. 1, S. 56. 69. 104. 111. 128. Einnahme von Oechalia Th. 1, S. 180. 181.

Homeriſche Hymnen Th. 1, S. 125—135. XXVIII. Prooͤmion des Terpander (?) Th. 1, S. 129. 277. Bei welchen Feſten ſie vorgetragen worden Th. 1, S. 127. Hymnus auf den Deliſchen Apollo Th. 1, S. 38. 39. 52. 129. 130, auf den Pythiſchen Apollo Th. 1, S. 32, 130. 131, auf Hermes S. 131. 132. 133, auf Aphrodite S. 133, auf Demeter S. 133 u. 134, auf Ares S. 126. 127, auf Artemis S. 127. 128, an die Muſen S. 128, an Zeus ſ. eben da, an Selene S. 129, der kleinere Hymnus auf Hermes (XVIII) Th. 1, S. 126.
Homoͤomerieen des Anaxagoras Th. 1, S. 447.
Horaz Th. 1, S. 306. 307. 333. Carm. 1, 14. 1, 37 (nach Alkaͤos) Th. 1, S. 301, Carm. 1, 9. Th. 1, S. 304, Carm. III, 12. Th. 1, S. 310. Epode 15 und 16 (nach Archilochos) Th. 1, S. 239. 240. 243. 244. 248 (Epode 6).
Hyagnis, Th. 1, S. 43. 280.
Hybrias, Th. 1, S. 343.
Hylas, Th. 1, S. 30.
Hymenaͤen, Th. 1, S. 34. 298. 345. 352; der Sappho Th. 1, S. 298. 322. 323. 324.
Hymnen des Olen Th. 1, S. 39, des Muſaͤos (auf Demeter), des Orpheus S. 41. 42, des Thamyris S. 47, Alkmans Th. 1, S. 352, des Steſichoros S. 365, des Simonides S. 379, Pindars S. 397, der Orphiker S. 423, des Alkaͤos S. 306 u. 307, der Sappho Th. 1, S. 324.
Hyperbolos (der Demagog), Th. 2, S. 256.
Hyporcheme, Th. 1, S. 38. Th. 2, S. 39. Th. 1, S. 345. 379. 380. 398, der Tragoͤdie Th. 2, S. 72.
Hypoſkenien, Th. 2, S. 248.

Jalemos, Th. 1, S. 30.
Jambe, Th. 1, S. 235.
Jamben (als Dichtungsart), Th. 1, S. 185. 198. 227—236. Th. 2, S. 22. Ueber den urſprünglichen Sinn des Wortes Jambos Th. 1, S. 235.
Jambus (als Versfuß), Th. 1, S. 240. Th. 2, S. 211.
Jambiſcher Trimeter, Th. 1, S. 241. 242 (bei Archilochos), Th. 2, S. 76 (in der Tragoͤdie), Th. 2, S. 35. 212. 213 (in der Komoͤdie).
Jambiſcher Tetrameter, Th. 2, S. 213.
Jambiſtaͤ, Th. 2, S. 197.
Jambyke, Th. 1, S. 247.
Japetos, ſein Geſchlecht nach Heſiod Th. 1, S. 161.

Ibykos, Th. 1, S. 41. 387. 346. 370—375, der Chor des Ibykos Th. 1, S. 373.
Ἱεροὶ λόγοι, des Kerkops, Th. 1, S. 424.
Ikariſcher Demos, Th. 2, S. 200.
Ἴλιον πέρσις, Th. 1, S. 114—116.
Iliſche Tafel, Th. 1, S. 362. 363.
Iobacchen des Archilochos, Th. 1, S. 236.
Ion von Chios, Th. 1, S. 199. Th. 2, S. 181. 288. 293.
Jonier, ihre geiſtige Eigenthümlichkeit Th. 1, S. 17. 79. 136. 199. 201. 326. 334. 433. 441. 460. 471. Th. 2, S. 3. 4; ihre ſittliche Beurtheilungsweiſe Th. 1, S. 381. Die Jonier Kleinaſiens Th. 1, S. 192. 253. 456. Th. 2, S. 4; die Jonier Athens Th. 2, S. 4. 5. 16. Th. 1, S. 74.
Joniſcher Dialekt zu Milet Th. 1, S. 471.
Joniſche Philoſophie, Th. 1, S. 433.
Joniſche Tonart, Th. 1, S. 275.
Joniſches Versmaß, Th. 1, S. 282. 310. 336.
Jophon, Th. 2, S. 134. 187.
Ironie, künſtleriſche, bei Pindar Th. 1, S. 406, bei Platon ſ. eben da, bei Sophokles, Th. 2, S. 126. 127. 139.
Ἰσάος, Th. 2, S. 325.
Iſchiorrhogiſche Jamben, Th. 1, S. 254.
Iſokrates, Th. 2, S. 332. 382—398. Areopagitikos S. 395, Panegyrikos 388, Philippos 387. 388, Panathenaikos S. 388. 396, Rede vom Frieden S. 386, Lob der Helena und des Buſiris S. 389. Th. 1, S. 464, Rede an Demonikos Th. 2, S. 391; als Redekünſtler Th. 2, S. 390—397; Technе des Iſokr. S. 398.
Ithomäen, (muſiſche Wettkämpfe) Th. 1, S. 179.
Ithyphallikus, Th. 1, S. 244. 342.
Ithyphalliſche Lieder, Th. 2, S. 197. 199.
Itys, Th. 1, S. 45. 46.
Ἰυγμός, Th. 1, S. 29.
Juvenal, Th. 1, S. 230.

Kadmeer, Th. 1, S. 136. 408.
Kadmos von Milet, Th. 1, S. 470. 472, κτίσις Μιλήτου ſ. eben da.
Kalchas, Th. 1, S. 121.
Kallias, Archon, Th. 1, S. 445.
Kallias, der reiche, Th. 2, S. 263.
Kallias, dramatiſcher Dichter, Th. 2, S. 203, γραμματικὴ τραγῳδία ſ. eben da.

Kallikles, Schüler des Gorgias, Th. 2, S. 316.
Kallimachos, Archon, Th. 2, S. 286.
Kallinos, Th. 1, S. 123. 191—193. 204. 206.
Kalliope, Th. 1, S. 51.
Kallistratos, Schauspieler des Aristophanes, Th. 2, S. 215. 217. 219.
Kalydon, Th. 1, S. 15.
Kalypso, Th. 1, S. 99.
Kampfspiele zu Chalkis, Th. 1, S. 52.
Karische Trauerlieder, Th. 1, S. 186.
Karkinos, der ältere, Th. 2, S. 182.
Karkinos, der jüngere aus Agrigent, Th. 2, S. 182.
Karneen, Th. 1, S. 276.
Καστόρειος νόμος, Th. 1, S. 354.
Keltische Sprachen, Th. 1, S. 5.
Keos, Th. 1, S. 376.
Kephalos, Vater des Lysias, Th. 2, S. 369. 370.
Kepion, Schüler Terpanders, Th. 1, S. 273.
Kerkopen, Th. 1, S. 233.
Kerkops, Th. 1, S. 424.
Kimmerier, Th. 1, S. 191. 192. 203.
Kimon, Th. 2, S. 273. S. 17. 18.
Kinäthon, Th. 1, S. 177, Heraklee und Oedipodee s. eben da.
Kinäthos, der Homeride, Th. 1, S. 70. 129.
Kinesias, Th. 2, S. 285. 286.
Kithara, Th. 1, S. 32. 34. 36. 38. 46. 50. 54. 132. 187. 269. 270. 359. 370.
Kitharöden, Th. 1, S. 55. 276.
Klaros, Th. 1, S. 128.
Kleandros, Protagonist des Aeschylos, Th. 2, S. 56.
Kleinasiatisches Aeolien, Th. 1, S. 15. 135. 141.
Kleinasiatische Religionen, Th. 1, S. 21. 22.
Kleinasiatische Volkslieder, Th. 1, S. 29. 30. 186. 187.
Kleisthenes, Tyrann von Sikyon, Th. 2, S. 30.
Kleoböa, Parische Priesterin, Th. 1, S. 235.
Kleomenes, König von Sparta, Th. 1, S. 344.
Kleomenes, der Dichter, Th. 2, S. 183.
Kleon, Th. 2, S. 140. 219. 220. 228. 229. 230. 231. 232. 237. 356. 357. 359.
Kleophon, der Tragiker, Th. 2, S. 191.
Klepsiamben, Th. 1, S. 253.
Κλεψίαμβον, Th. 1, S. 247.
Klonas, (Komponist aulodischer Nomen), Th. 1, S. 290. 291, Elegoi s. eben da.

Klytämneſtra, Th. 1, S. 67. 363. Th. 2, S. 102. 122.
Kolophon, Th. 1, S. 73. 74. 142. 220.
Kommation, Th. 2, S. 208.
Kommos der Tragödie, Th. 2, S. 70. 73.
Komödie der Griechen, ihre allgemeine Tendenz und Bedeutung Th. 2, S. 192—196. 222, über die Ableitung des Worts S. 196. 197. Urſprung der Komödie S. 196—200; techniſche Formen derſelben 204—207; die komiſche Bühne S. 204. 205, Koſtüm der Schauſpieler der alten und neuen Komödie S. 205. 206, Koſtüm des Chors derſelben S. 206. 207; die Sprache der Komödie S. 214, der iambiſche Vers der Komödie Th. 1, S. 241. Die mittlere Komödie Th. 2, S. 266. 267. 268. 281, die neuere S. 277. 278. 279. Die ältere Komödie verglichen mit der mittlern und der neuen S. 211. 279. Die römiſche Komödie in ihrem Verhältniſſe zur griechiſchen Th. 2, S. 271 und 272. Die Komödie als Chorgeſang Th. 2, S. 29.
Komodobidaskalen, Th. 2, S. 216.
Κῶμος, Th. 1, S. 34. 35. 189. 219. 399. 400, bei Dionyſiſchen Feſten Th. 1, S. 369. Th. 2, S. 196. 197.
Konnis (Fabelerzähler aus Kilikien), Th. 1, S. 258.
Korax, Th. 2, S. 317, *τέχνη ῥητορική* S. 318.
Kordax, Th. 2, S. 210.
Korinna, Th. 1, S. 392.
Korinth, Sitz des Dithyrambus, Th. 1, S. 368 und 369, Th. 2, S. 32. 39.
Kothurn, Th. 2, S. 42. 61.
Κραδίης νόμος, Th. 1, S. 187.
Krater, Titel Orphiſcher Gedichte, Th. 1, S. 428.
Krates, der Luſtſpieldichter, Th. 2, S. 202. 254. 259. 262.
Kratinos, Th. 2, S. 195. 202. 214. 253—256. Th. 1, S. 243. Pytine, Th. 2, S. 254. 255, *Ὀδυσσεῖς* S. 255. 256.
Kratinos der jüngere, Dionyſalexandros, Th. 2, S. 267. 269.
Kratippos, Th. 2, S. 367.
Kreophylos von Samos, (Einnahme von Oechalia) Th. 1, S. 71. 180.
Kreta, Th. 1, S. 12. 43. 321.
Kretiſche Erziehung, Th. 1, S. 286.
Kretiker, Th. 1, S. 283. 288. Th. 2, S. 213.
Krexos, Th. 2, S. 288. (Dithyrambendichter).
Kritias, der ältere, Th. 1, S. 209. 327. 328.
Kritias der Tyrann, Peirithoos (?) und Siſyphos Th. 2, S. 178. 184. 185. 293. 294. 316. 339. 371.
Kritias, Meiſter im Erzguß, Th. 2, S. 9.

Kronos, Th. 1, S. 154. 420.
Kronia, Th. 1, S. 154.
Kroton, Th. 1, S. 465.
Kteſias, Th. 1, S. 468.
Kunſt der Alten, liebt beſtimmte und ſich immer gleichbleibende Formen, Th. 2, S. 53. 54. 55, ſtrebt nach Regelmäßigkeit und Symmetrie Th. 2, S. 75.
Künſtlergeſchlechter bei den Griechen Th. 1, S. 267.
Kureten als erſte Pyrrhichiſten Th. 1, S. 289.
Kybiſſos, (Libyſcher Fabelerzähler) Th. 1, S. 258.
Kybiſteteren, Th. 1, S. 38.
Kykliker, Th. 1, S. 111. 112.
Κύκλιοι χοροί, Th. 1, S. 369.
Kyklopen bei Heſiod, Th. 1, S. 159.
Kyloniſche Blutſchuld, Th. 1, S. 421.
Kyme, Th. 1, S. 73. 74. 221.
Kynegeiros, Th. 2, S. 78.
Kyprien, Th. 1, S. 118—120.
Kypſelos, Th. 1, S. 179.
Kyrnos, Sohn des Polypaïs (Freund des Theognis), Th. 1, S. 216. 217.

Lakedämonier, Thucydides Urtheil über ſie, Th. 2, S. 361.
Lamachos, Th. 2, S. 226.
Laſos, Th. 1, S. 346. 388. 394. 424. Th. 2, S. 8.
Lateiniſche Sprache, ihre Verwandtſchaft mit dem äoliſchen Dialekte des Griechiſchen, Th. 1, S. 15. 16.
Leibethrion, Th. 1, S. 44.
Leimma, Th. 1, S. 272.
Leleger, Th. 1, S. 12. 13.
Lenäen, Th. 2, S. 27. 32. 41. 111. 196. 216.
Lesbos, Th. 1, S. 268.
Leſches, Th. 1, S. 114—117. Kleine Ilias, S. 114. 177. 374.
Leukadiſcher Sprung, Th. 1, S. 315. 316.
Leukon (Luſtſpieldichter), Th. 2, S. 203.
Likymnios (Dithyrambendichter), Th. 2, S. 189. 288. 292.
Linos, Th. 1, S. 27. 29. *Λίνος* und *Οκτόλινος* S. 28.
Lityerſes, Th. 1, S. 30.
Livius Andronikus, Th. 2, S. 271.
Logographen als älteſte Hiſtoriker, Th. 1, S. 176. 479. Th. 2, S. 344.
Logographen als Redenſchreiber, Th. 2, S. 325.

Lokrer, Th. 1, S. 13. 168.
Lokri, Th. 1, S. 231. 291.
Lokrische Tonart, (Modifikation der äolischen) Th. 1, S. 291.
Lydien, Th. 2, S. 6. Lydische Ueppigkeit Th. 1, S. 330; Lydische Trauerlieder Th. 1, S. 186, Nationalmelodieen Th. 1, S. 273, Tonart 274, kultivirt durch Olympos Th. 1, S. 282.
Lygdamis, Th. 1, S. 480.
Lykambes und dessen Töchter, Th. 1, S. 237.
Lykomeden, Th. 1, S. 40.
Lykurgos, der Verfolger des Dionysos, Th. 2, S. 26.
Lykurgos, der Gesetzgeber Spartas, Th. 1, S. 71. 286.
Lykurgos, der Redner, Th. 2, S. 109. 180. (Psephisma in Betreff der drei großen Tragiker.)
Lyra, ihr Gebrauch bei der äolischen Lyrik, Th. 1, S. 295.
Lyrik der Griechen, Th. 1, S. 265, Th. 2, S. 22. 24; der Dorier Th. 1, S. 295. 345, der Aeolier Th. 1, S. 295—299. 340, in Böotien Th. 1, S. 392; in späterer Zeit Th. 2, S. 188. Ueber die Verschiedenheit des Vortrages der lyrischen Poesie von dem der epischen Th. 1, S. 56. 57. Das Verhältniß der antiken Lyrik zur modernen Th. 1, S. 339. 340.
Lyrische Behandlung der Mythen, ihre Verschiedenheit von der epischen, Th. 1, S. 409.
Lysias, Th. 2, S. 325. 367. 369 — 382, ἐρωτικός S. 373, ἐπιτάφιος S. 374, Rede gegen Agorat S. 378. 379. 380. 390. 398.

Maccus, Th. 2, S. 261.
Mâson (Megarischer Komiker), Th. 2, S. 260. 267.
Magnes von Smyrna, Rhapsode, Th. 1, S. 57.
Magnes, Lustspieldichter, Th. 2, S. 201. 202.
Magnesia am Mäander, Th. 1, S. 73.
Maneros, Th. 1, S. 30.
Manetho, Th. 1, S. 468.
Mantik, Th. 1, S. 49. Th. 2, S. 142. 170. 231.
Marathonomachen, Th. 2, S. 78.
Margites, Th. 1, S. 232. 233. Th. 2, S. 194.
Marsyas, Th. 1, S. 43. 279.
Maschinenwesen in der Tragödie, Th. 2, S. 64.
Masken, Th. 2, S. 25. 28, linnene, eingeführt durch Thespis, Th. 2, S. 33. 34, tragische S. 43, komische Th. 2, S. 206.
Matauros, Th. 1, S. 358.
Meges, Sohn des Phyleus, Th. 1, S. 93. 94.

das γένος ἡμιόλιον durch ihn zuerſt kultivirt Th. 1, S. 283.
Der ältere, mythiſche Olympos Th. 1, S. 43. 279. 280.
Onkos des tragiſchen Schauſpielers Th. 2, S. 43.
Onomakritos, Th. 1, S. 104. 424. Th. 2, S. 8. 84.
Orakel des Bakis, Th. 2, S. 84, des Muſäos ſ. eben da.
Orcheſtra, Th. 2, S. 46. 47.
Orpheus, Th. 1, S 41. 42. 267. 268. 425.
Orpheoteleſten, Th. 1, S. 425.
Orphiker, Th. 1, S. 418. 419. 423—430. 466.
Orphiſche Kosmogonie, Th. 1, S. 425—428.

Päane, Th. 1, S. 31. 32. 345. 352, des Steſichoros Th. 1, S. 365, des Simonides S. 379, Pindars S. 397, des Thaletas S. 287. 288.
Päonen, Th. 1, S. 283. 288. Th. 2, S. 284.
Palinodie des Steſichoros, Th. 1, S. 363.
Pamphila, Th. 2, S. 340.
Pamphos, Th. 1, S. 40. 41.
Pan, Th. 1, S. 226. 279. Pane, Th. 2, S. 28.
Panathenäen, Th. 2, S. 8. 17.
Pandia, Feſt zu Athen, Th. 1, S. 129.
Panyaſis, Th. 1, S. 480. Th. 2, S. 295. Heraklee S. 296, Jonika ſ. eben da.
Pappus als ſtehende Maske der Atellanen, Th. 2, S. 261.
Parabaſis der alten Komödie, Th. 2, S. 208. 209. 210. 251. 252.
Parakataloge, Th. 1, S. 246.
Paraſit der griechiſchen Komödie, Th. 2, S. 263. 267. 276.
Παρασκήνιον, Th. 2, S. 146. 147. 205.
Paraſkenien, Th. 2, S. 49. 52.
Παραχορήγημα, Th. 2, S. 146. 147. 157. 248.
Parodiſche Gedichte des Aſios, Th. 1, S. 200. 261. 262, des Hipponax S. 262.
Πάροδοι der Orcheſtra, Th. 2, S. 49. 52.
Parodos, Th. 2, S. 65. 74. 208, kommatiſche Th. 2, S. 71, dem Staſimon ähnliche ſ. eben da.
Parönien, Th. 1, S. 340.
Paros als Wohnſitz der Demeter, Th. 1, S. 235.
Parthenien, Th. 1, S. 351. Alkmans S. 352, des Simonides Th. 1, S. 379, Pindars Th. 1, S. 397.
Parthenios von Chios (Homeride), Th. 1, S. 70.
Pauſanias, der Spartaniſche Feldherr, Th. 1, S. 237.
Pauſanias, der Schriftſteller, Th. 1, S. 153.
Peiſandros, Th. 1, S. 181. 182. (Heraklee).

Peiſiſtratos, Th. 1, S. 91. Th. 2, S. 7. 201.
Peiſiſtratiden, Th. 1, S. 327. 377. 388. 424. Th. 2, S. 7. 8. 201.
Pektis, Th. 1, S. 273.
Pelasger, Th. 1, S. 12. 13.
Pelopiden, Th. 1, S. 51.
Peloponneſiſcher Krieg, ſein ſittlicher Einfluß, Th. 2, S. 337.
Penthiliden, Th. 1, S. 51.
Peplos als Titel Orphiſcher Gedichte, Th. 1, S. 428.
Peribeipnon Th. 1, S. 201.
Perikleitos, letzter Sieger der Kitharödie aus Lesbos, Th. 1, S. 276. 277.
Perikles, Th. 1, S. 313. 445. Th. 2, S. 11. 12. 13. 14. 15. 19. 21. 214. 304—311.
Peripetie, dramatiſche, Th. 2, S. 130, äußere und innere Th. 2, S. 133.
Perrhäber, Th. 1, S. 95.
Perſephone, Th. 1, S. 23. 27. 417.
Perſinos von Milet Th. 1, 424 (Orphiſcher Dichter).
Perſiſche Kriege, ihr geiſtiger Einfluß auf Athen, Th. 2, S. 19.
Persius (sat. V, 161), Th. 2, S. 276.
Phäax, Th. 2, S. 339.
Phaethon, Th. 1, S. 315.
Phalaris, Th. 1, S. 256. 357.
Phallikon Melos, Th. 2, S. 209.
Phallophoren, Th. 2, S. 197. 198.
Phanes, Th. 1, S. 427.
Phaon, Th. 1, S. 314.
Phemios, Th. 1, S. 49. 50.
Phemonoë, Th. 1, S. 59.
Pherekrates, Th. 2, S. 203. 259. 284.
Pherekydes, der Logograph, Th. 1, S. 475. Th. 2, S. 9.
Pherekydes, der Philoſoph, Th. 1, S. 422. 434. 435.
Phidias, Th. 1, S. 182. Th. 2, S. 21.
Philaiden, Th. 2, S. 340.
Philammon, Th. 1, S. 40. 267. 277.
Philemon, Th. 2, S. 267. 270. 281.
Philippides, Luſtſpieldichter, Th. 2, S. 270.
Philippos, Sohn des Ariſtophanes, Th. 2, S. 269.
Philitien zu Megara, Th. 1, S. 217.
Philokles, Th. 2, S. 179. 186. Pandionis ſ. ebenda.
Philolaos, Th. 1, S. 466.
Philonides (Schauſpieler des Ariſtophanes) Th. 2, S. 217.

Philoſophie der Griechen, ihr urſprüngliches Verhältniß zur allgemeinen Bildung des Volkes, Th. 1, S. 431, zur Poeſie S. 432.
Philyllios, Th. 2, S. 203.
Phlius, Satyrdrama daſelbſt, Th. 2, S. 39.
Phönike als Beiname des kleinen Bären, Th. 1, S. 437.
Phokos von Samos, Th. 1, S. 437 (ναυτικὴ ἀστρολογία).
Phokylides, Th. 1, S. 211. 249.
Phoronis, Th. 1, S. 177.
Phratrien, Th. 1, S. 78.
Phryger, Th. 1, S. 42, orgiaſtiſcher Cultus derſelben ſ. eben da.
Phrygiſcher Dienſt der Großen Mutter, Th. 1, S. 287.
Phrygiſche Harmonie, Th. 1, S. 360. 272—274, Nationalmelodieen Th. 1, S. 273.
Phrynichos, der Tragiker, Th. 2, S. 35. 36. 80. Phöniſſen Th. 2, S. 36, Eroberung von Milet, Th. 2, S. 37.
Phrynichos, der Luſtſpieldichter, Th. 2, S. 203.
Phrynis, Th. 2, S. 286.
Phrynon, Athenſcher Feldherr, Th. 1, S. 299.
Pierien, Th. 1, S. 44.
Pieriſche Oden, ihre Bedeutung für die Götterlehre der Griechen, Th. 1, S. 46. 47.
Pigres von Halikarnaß, Th. 1, S. 232. 263.
Pindar, Th. 1, S. 391—413. Th. 1, S. 124. 137. 342. 346. 358. 369. Die Pindariſche Lyrik in ihrem Verhältniſſe zur Dramatiſchen Th. 1, S. 67. Der Pindariſche Chor Th. 1, S. 373. 399. 400; Epinikien Th. 1, S. 381. 398—413, Threnen Th. 1, S. 383. 398, Hyporcheme Th. 1, S. 288. Feindſchaft zwiſchen ihm und Simonides und Bacchylides Th. 1, S. 390. Pindar über Homers Vaterſtadt Th. 1, S. 70. Seine Anſichten vom Schickſale der Geſtorbenen Th. 1, S. 415. 416. 417; ſeine Betrachtungsweiſe der Geſchichte Th. 2, S. 93. Pindars Zeitalter in ſeinem Verhältniſſe zu dem Homeriſchen Th. 1, S. 414.
Pittakos, Th. 1, S. 299. 300. 301. 342. 381.
Pittheus, (König von Trözen) Th. 1. S. 143.
Platäer, Th. 2, S. 17.
Platon, der Philoſoph, als Tragödiendichter Th. 2, S. 185. Platons Dialogen Th. 2, S. 356; Parmenides Th. 1, S. 454. 455, Phädrus Th. 2, S. 373; Platos Schreibart Th. 2, S. 331. Sein Urtheil über Perikles Th. 2, S. 19. 306. 308, über Lyſias und Iſokrates Th. 2, S. 382. 383; ſeine Schilde-

rung des Agathon im Sympoſion Th. 2, S. 182. Urtheil des Gorgias über ihn Th. 1, S. 239.
Platon, der Luſtſpieldichter, Th. 2, S. 203. 254, gegen Antiphon Th. 2, S. 325.
Plautus, Th. 2, S. 273. 281.
Plutarch als Hiſtoriker Th. 2, S. 352; gegen Herodot Th. 1, S. 491, de malignitate Herodoti c. 43. Th. 1, S. 263; ſein Urtheil über Ariſtophanes Th. 2, S. 211. 281, über Iſokrates Th. 2, S. 397.
Pnigos, Th. 2, S. 208.
Poeſie der Griechen, ihr Weſen und ihre Aufgabe, Th. 1, S. 431. Th. 2, S. 299. 300, ihre allgemein menſchliche Giltigkeit Th. 1, S. 470, die Uebereinſtimmung zwiſchen Inhalt und Form, die in ihr herrſcht, Th. 1, S. 186. 295, der objektive und plaſtiſche Charakter derſelben Th. 1, S. 196. 264. Th. 2, S. 207; ihre Abneigung gegen die unbedingte Verherrlichung eines Individuums Th. 1, S. 83; welche Einwirkung die Muſik auf ſie übte, Th. 1, S. 266. Doppelte Richtung derſelben, Th. 1, S. 229. 230. 264; ihre drei Hauptzweige in ihrem Verhältniſſe zu den Bildungsſtufen des griechiſchen Volks Th. 2, S. 22; die metriſche Form als Eintheilungsgrund Th. 1, S. 185. Die Poeſie bei den Dichtern des Alterthums Geſchäft und Studium des Lebens Th. 1, S. 319. Th. 2, S. 78. 185.
Polemarchos, Bruder des Lyſias, Th. 2, S. 370. 371.
Polos, Th. 2, S. 322. 376.
Polyeidos, der Dithyrambendichter, Th. 2, S. 287. 291.
Polyeidos, der Tragödiendichter, Th. 2, S. 287.
Polykrates, Th. 1, S. 326. 327, der an ſeinem Hofe herrſchende Geſchmack Th. 1, S. 371.
Polymneſtos, Erfinder der Hypolydiſchen Tonart, Th. 1, S. 275. 291.
Pontos, deſſen Urſprung nach Heſiod, Th. 1, S. 158.
Poſeidon, Th. 1, S. 23, *Ἀγραίων*, Th. 1, S. 162, als Helikoniſcher Gott Th. 1, S. 77.
Pratinas, Th. 2, S. 39, im Wettkampfe mit Aeſchylos Th. 2, S. 80.
Praxilla aus Sikyon, Th. 1, S. 341.
Praxiteles, Th. 2, S. 369.
Prodikos, Th. 1, S. 376. Th. 2, S. 315. 317. 331.
Prokleusmatikos, Th. 1, S. 290.
Proklos, Th. 1, S. 116. 117. 122.
Prolog der Tragödie, Th. 1, S. 66.
Prometheen im Kerameikos, Th. 2, S. 95.
Prometheus, Th. 1, S. 161. Th. 2, S. 94.

Proodos, Th. 1, S. 245.
Prooemien des Terpander, Th. 1, S. 277, des Arion Th. 1, S. 370.
Propyläen, Th. 1, S. 481. Th. 2, S. 13.
Prosa, ihr Ursprung, Th. 1, S. 432. 434. Th. 2, S. 300. 301, über die späte Entstehung derselben bei den Griechen Th. 1, S. 63. Th. 2, S. 298. 299; ihre Bestimmung s. eben da; verglichen mit der Poesie Th. 2, S. 299. 300. 301. 321.
Proskenion, Th. 2, S. 49. 62.
Prosodien, Th. 1, S. 352, Pindars Th. 1, S. 397, des Eumelos Th. 1, S. 178. 179.
Protagonist, Th. 2, S. 57. 58. 216.
Protagoras, Th. 2, S. 14. 312. 313. 315. 316. 326.
Pyrrhiche, Th. 1, S. 289, in Kreta S. 290.
Pyrrhichios, Th. 1, S. 290.
Pythagoras, Th. 1, S. 71. 276. 441. 463 und 464. 465.
Pythagoriſcher Orden, Th. 1, S. 423.
Pythagoriſche Philoſophie, Th. 1, S. 464—467, Theilnahme der Frauen an derſelben Th. 1, S. 313.
Πυθαγορίζοντες, Th. 1, S. 466.
Pythien zu Delphi, Th. 1, S. 57. 131. 188. 281. 292.
Pythium metrum, Name des epiſchen Hexameters, Th. 1, S. 59.
Pythokleides, (Muſiker), Th. 2, S. 14.

Rath der Fünfhundert zu Athen, Th. 2, S. 219. 220.
Rhapſoden, Th. 1, S. 53. 55. 109. 110; die Kykliker als Homeriſche Rhapſoden Th. 1, S. 111; Agone derſelben Th. 1, S. 52. 53.
Rhapſodiſcher Vortrag, Th. 1, S. 53. 54. 246. 265., bei Empedokles, Archilochos, Solon und Simonides S. 56 und 189, bei Xenophanes S. 452.
Rhegion, Urſprung ſeiner Bevölkerung, Th. 1, S. 370, Dialekt Th. 1, S. 371, Geſchichte der Stadt Th. 1, S. 382.
Rhodopis, Th. 1, S. 310. 311.
Rhodos, Gottesdienſt der Sonne daſelbſt, Th. 1, S. 182.

Sänger der Griechen vor Homer, Th. 1, S. 49. 50.
Saier, (Thraciſches Volk) Th. 1, S. 237.
Sakadas aus Argos, Th. 1, S. 188. 286. 291.
Salamis wiedererobert von den Athenern, Th. 1, S. 206—208.
Salluſt, Th. 2, S. 352.
Sannyrion (Luſtſpieldichter), Th. 2, S. 203.
Sappho, Th. 1, S. 310—325. 341. 225. 273; ihr Verhältniß zu Alkäos Th. 1, S. 304. 305. 311, ihr ſittlicher Charakter Th. 1,

S. 311—316; Erfinderin der Hypodoriſchen oder Mixolydiſchen Tonart Th. 1, S. 275. Sapphiſche Strophe Th. 1, S. 308.
Satyrn, Th. 2, S. 28, im Drama S. 31.
Satyrſpiel des Chörilos, Th. 2, S. 37. 38, des Pratinas S. 39, der allgemeine Charakter deſſelben S. 38 und S. 194. 266.
Scene, Konſtruktion derſelben, Th. 2, S. 49. 50. 52; Veränderungen der Scene, Th. 2, S. 60; Scene in Sophokles Ajax, Th. 2, S. 50. 62. 63, im Philokter eben deſſelben S. 50.
Schauſpieler, erſter, zweiter und dritter eingeführt durch Theſpis, Aeſchylos und Sophokles Th. 2, S. 33. 54. 55. 94. 118, vierter Schauſpieler Th. 2, S. 179. 205; Koſtüm der tragiſchen Schauſpieler Th. 2, S. 42; Stimme und Deklamation Th. 2, S. 44; vom Staate dem Dichter zugewieſen Th. 2, S. 79; die Schauſpieler der Komödie Th. 2, S. 205, Koſtüm derſelben Th. 2, S. 205. 206.
Schauſpielkunſt, Schwierigkeit derſelben bei den Alten, Th. 2, S. 55.
Σχήματα τῆς λέξεως Th. 2, S. 335. 366, τῆς διανοίας ſ. eben da und S. 336. 396.
Schickſal nach der Idee der Griechen zögernd, aber um ſo gewiſſer auf ſein Ziel losgehend, Th. 1, S. 83. 101.
Schlacht bei Delium, Th. 2, S. 163.
Schrift, über den früheſten Gebrauch derſelben bei den Griechen, Th. 1, S. 62. 63. 64. 97. 470. 471.
Seelenreinigung durch Dionyſos und Kora, Th. 1, S. 429; κάθαρσις der Pythagoreer Th. 1, S. 31.
Selinus, Th. 1, S. 459, Komödie daſelbſt Th. 2, S. 261.
Semitiſcher Sprachſtamm, Th. 1, S. 5. 6.
Sicilioſche Griechen, ihre geiſtige Eigenthümlichkeit, Th. 2, S. 317.
Sigeum, Th. 1, S. 299.
Sikyon, Th. 1, S. 13, Dithyramben daſelbſt, Th. 2, S. 32. 39.
Simonides von Keos, Th. 1, S. 346. 372, als Lyriker S. 342. 375—385; Dithyrambendichter Th. 1, S. 379, auch Th. 2. S. 30, Epinikien 380—382, Threnen S. 383; als elegiſcher Dichter Th. 1, S. 221—223; als Epigrammatiſt Th. 1, S. 225. 226. Angegriffen von Timokreon Th. 1, S. 389, richtet ein Epigramm gegen dieſen Th. 1, S. 226.
Simonides von Amorgos, Th. 1, S. 249. 250.
Simonides, der Genealog, Th. 1, S. 376.
Simus, Th. 2, S. 261.
Sinope, Kultus des Zeus Chthonios daſelbſt, Th. 2, S. 270.
Skazonten, Th. 1, S. 253. 260.
Skephros, (Klageſang zu Tegea), Th. 1, S. 30.

Sklaven zu Athen, Th. 2, S. 275 (ihr Einfluß in häuslichen Intriguen).
Skolien, Th. 1, S. 340—344, Pindars Th. 1, S. 398, der ſieben Weiſen (?) S. 342. 343; Rhythmen der Skolien S. 341.
Skopaden, Th. 1, S. 377. 378.
Skulptur der Griechen, ſteife Symmetrie in ihren älteren Werken, Th. 2, S. 335.
Smyrna, Th. 1, S. 68 (von Athen aus gegründet), S. 73. 74. 75. 76. 79. 202. 203. 204.
Sokrates, Th. 1, S. 454. Th. 2, S. 233. 236. 237; als Fabeldichter Th. 1, S. 261.
Solon, ſeine Geſetzgebung und ſein Charakter, Th. 1, S. 206. 209. 210. 250. 251, Th. 2, S. 7. 302; als Dichter und Freund der Poeſie, Th. 1, S. 206—211. 202. 223. 250. 251. 252. 300. 324. Th. 2, S. 2. 35; Elegie Salamis Th. 1, S. 189. 206—208; frg. 25 bei Gaisford überſetzt, Th. 1, S. 251.
Sophiſten, Th. 2, S. 18. 234. 311. 312. 315. 316. 375, ſicilíſche und attiſche ſ. eben da u. S. 317. 319. 337. 372.
Sophokles, Th. 2, S. 80. 92. 107. 110—141. 142. 148. 203. 355; Tendenz der Sophokleiſchen Tragödie Th. 2, S. 117—119. 138. 139. 144. 145, Kunſtſtile derſelben Th. 2, S. 115. 116. 140; die poetiſche Sprache des Sophokles, Th. 2, S. 139. 155. 156. 396; der Sophokleiſche Chor, Th. 2, S. 47. 127. 128, Hyporcheme der Soph. Tragödie, Th. 2, S. 72. Sein Verhältniß zu Perikles, Th. 2, S. 14. 21. 112; Soph. im Wettkampfe mit Aeſchylos, Th. 2, S. 111. 112; ſein Urtheil über Euripides Th. 2, S. 144. 179, überwunden von Euphorion und Philokles Th. 2, S. 186; Klage Jophons gegen ihn Th. 2, S. 134. 135. Anzahl der Soph. Dramen Th. 2, S. 114. Ajax Th. 2, S. 128. 129. 130. 142. 61. 62; Antigone Th. 2, S. 59. 68. 112. 117. 119—121. 142; Elektra Th. 2, S. 121—124; König Oedipus Th. 2, S. 125—128; Oedipus auf Kolonos Th. 2, S. 55. 56. 58. 69. 71. 133—138; Philoktet Th. 2, S. 68. 130—133. 142; Trachinierinnen Th. 2, S. 124. 125. 142. — Triptolemos Th. 2, S. 112.
Sophokles, der jüngere, Th. 2, S. 134. 187.
Sparta, ſeine geiſtige Bedeutung, Th. 2, S. 2. 6; Einfachheit des ſpartaniſchen Lebens Th. 1, S. 197, Gemeinmahle Th. 1, S. 211. 218, Verbindungen zwiſchen Männern und Knaben Th. 1, S. 321; Liebe für die Künſte Th. 1, S. 177. 197. 269. 349. 350; lakoniſcher Dialekt Th. 1, S. 355.
Sphäros des Empedokles, Th. 1, S. 462.

Spondeiſcher Versfuß, Th. 1, S. 278.
Spottlieder des griechiſchen Volkes, Th. 1, S. 234.
Staſimon, Th. 2, S. 65. 66. 152. 208.
Staſinos, Th. 1, S. 118—120, Kyprien S. 96. 97. 112. 118.
Stellung des weiblichen Geſchlechts in Athen, Th. 1, S. 312. 332, Th. 2, S. 274, bei den Joniern Kleinaſiens Th. 1, S. 313. 332, bei den Aeoliern ſ. eben da u. S. 318 u. 319, in Sparta S. 318.
Steſander, der Samier, Th. 1, S. 57.
Steſichoros, Th. 1, S. 142. 175. 346. 357—367, Kalyke Th. 1, S. 315. 316.
Steſimbrotos von Thaſos, Th. 2, S. 18.
Στιχῳδοί, Th. 1, S. 56.
Stichomythieen der Tragödie, Th. 2, S. 75. 76.
Strattis, Th. 2, S. 203.
Strophe bei Archilochos, Th. 1, S. 245.
Stryme, Th. 1, S. 237.
Suſarion, Th. 2, S. 200.
Sybaris, Th. 1, S. 258.
Sybaritiſche Fabeln, Th. 1, S. 258. 259.
Sykophanten, Th. 2, S. 226.
Συμποτικά in Sparta, Th. 1, S. 189. 199; des Alkäos (?) Th. 1, S. 304.

Τὰ ἀπὸ σκηνῆς, Th. 2, S. 72.
Tacitus Hiſtorien, Th. 2, S. 353.
Tanzkunſt der Griechen, Th. 1, S. 266, zu Sparta Th. 1, S. 288.
Taras, Th. 1, S. 370.
Tartaros nach Heſiod, Th. 1, S. 156. 159.
Telegonie, Th. 1, S. 122.
Telekleides, Th. 2, S. 202.
Teleſikles (Vater des Archilochos), Th. 1, S. 236.
Teleſtes, der Tänzer, Th. 2, S. 72.
Teleſtes von Selinus, Dithyrambiker, Th. 2, S. 288.
Tempel des Olympiſchen Zeus zu Athen, Th. 2, S. 7. 8.
Teos, Th. 1, S. 326. 328.
Terenz, Th. 2, S. 273. 276.
Tereus, Th. 2, S. 242.
Terpandros, Th. 1, S. 57. 129. 188. 348. 356; Erfinder der Skolien Th. 1, S. 341, Schöpfer der griechiſchen Muſik als Kunſt, Th. 1, S. 267—279; Nomen Terpanders Th. 1, S. 276—278, Hymnus auf Zeus Th. 1, S. 278.
Tetrachord, Th. 1, S. 270.

Tetralogieen der Tragiker, Th. 2, S. 80. 81. 116. 182.
Tetrameter trochaicus, Th. 2, S. 212, bei Archilochos Th. 1, S. 241. 242. 243, bei Solon Th. 1, S. 252, im Dialog der Tragödie Th. 2, S. 35. 74. 76.
Thales, Th. 1, S. 342. 376. 435—438.
Thaletas, Th. 1, S. 346. 350. 353. 284. 285—290, Päane Th. 1, S. 287. 288, Hyporcheme s. eben da.
Thamyris, Th. 1, S. 43. 47. 52.
Thargelien, Th. 1, S. 187.
Thasos, Th. 1, S. 237, mysteriöser Dienst der Demeter daselbst Th. 1, S. 235.
Theagenes (Tyrann von Megara) Th. 1, S. 213.
Theben, Linosgrab daselbst, Th. 1, S. 28.
Thebais, Th. 1, S. 123. Th. 2, S. 90.
Themistokles, als Staatsmann Th. 2, S. 90. 302. 304, als Redner Th. 2, S. 9. 303. 304, als Choreg Th. 2, S. 36; angegriffen von Timokreon Th. 1, S. 389.
Theodektes, Th. 2, S. 190, Mausolos s. eben da, Lynkeus u. Orest S. 191.
Theodoros von Samos (Architekt) Th. 2, S. 318.
Theognis, Th. 1, S. 188. 212—220. 223, Th. 2, S. 264.
Theokrit, Th. 2, S. 291.
Theopompos, Lustspieldichter, Th. 2, S. 203.
Theopompos, Historiker, Th. 2, S. 190.
Theophrast, Th. 2, S. 277.
Thera, Th. 1, S. 172.
Theron von Agrigent, Th. 1, S. 378. 394.
Therſites bei Homer, Th. 1, S. 230. 231.
Thesmophorien, Th. 1, S. 134.
Thespiä, Th. 1, S. 157.
Thespis, Th. 2, S. 33. 35, ſeine Tänze Th. 2, S. 35, Pentheus Th. 2, S. 34.
Theſtorides (epiſcher Dichter), Th. 1, S. 72.
Thetes, Th. 1, S. 78.
Thierfabel, Th. 1, S. 255—257; bei Heſiod S. 255, bei Archilochos S. 256, bei Steſichoros s. eben da, bei Aeſop s. eben da u. S. 259—261; Libyſche Th. 1, S. 257, Kypriſche, Kilikiſche u. Kariſche S. 258.
Thierkämpfe der Helden, Th. 1, S. 181.
Thraker, Pieriſche, Th. 1, S. 43—46.
Thraſymachos von Chalkedon, Th. 2, S. 316. 392. 393.
Thron des Amykläiſchen Apollon, Th. 1, S. 103.

Thucydides, der Geschichtschreiber, Th. 2, S. 214. 305. 307. 310. 330. 331. 332. 337. 339. 341—368. 386. 396.; Anlage und Anordnung seines Geschichtswerkes Th. 2, S. 344—350, Behandlung des Stoffes S. 350—355, die Reden des Thucydides S. 355—360; die Gesinnungen des Schriftstellers S. 360. 361; sein Ausdruck und sprachlicher Stil S. 362—368. 377. 390; über das erste Buch desselben S. 361, über das achte Buch S. 351. Sein Urtheil über die früheren Geschichtschreiber Th. 1, S. 483. 484.
Thucydides, Melesias Sohn, Th. 2, S. 342.
Thurii, Th. 1, S. 459. 481, Th. 2, S. 370. 372.
Thymele, Th. 2, S. 46.
Timokles von Syrakus, (Orphischer Dichter), Th. 1, S. 434.
Timokles, Lustspieldichter, Th. 1, S. 314. Th. 2, S. 269.
Timotheos, der Milesier, Th. 2, S. 286. 287. 289, Wehen der Semele S. 291.
Tisias, Th. 2, S. 319. 376.
Titanen, Th. 1, S. 155. 159, ihr Ursprung Th. 1, S. 427, ihre Entfesselung Th. 1, S. 419. 420. Th. 2, S. 98, als Mörder des Dionysos Th. 1, S. 424. 428. 429. Titanisches Zeitalter Th. 2, S. 97.
Todtenklagen, Th. 1, S. 53.
Tolynos, (Megarischer Komiker) Th. 2, S. 260.
Tonarten der griechischen Musik, Th. 1, S. 272, dorische S. 272. 273. 274, phrygische 272. 273. 274, lydische s. eben da, ionische S. 275, äolische s. eben da.
Tongeschlechter, diatonisches Th. 1, S. 270. 272, chromatisches S. 272, enharmonisches, s. eben da und 281.
Τραγικὸς τρόπος des Arion, Th. 1, S. 369.
Tragödie, lyrische Th. 2, S. 29. 69, mit dem Charakter des Satyrspiels Th. 2, S. 31. 34; bacchische Färbung S. 41 und idealisches Gepräge derselben S. 40. 41. 145; allgemeiner Inhalt und Tendenz derselben Th. 2, S. 57. 60. 96; ihr Verhältniß zum Epos Th. 1, S. 97; die Sprache der Tragödie Th. 2, S. 395; Kostüm der tragischen Personen Th. 2, S. 41, tragische Gestikulation Th. 2, S. 43. Akte der Tragödie, Verschiedenheit der Zahl derselben Th. 1, S. 68. 69. Tragische Katharsis Th. 2, S. 100. 173. 174. Eigenthümlichkeiten der ältern Tragödie Th. 2, S. 70. 71. 73. 75. 76. 115. 117.
Trerer, Th. 1, S. 191.
Trilogieen, tragische, Th. 2, S. 81. 116. 167. 181, über die Mittelstücke der Aeschyleischen Trilogieen Th. 2, S. 92. 100.
Tritagonist, Th. 2, S. 56. 58. 118.
Trochäus, Th. 1, S. 240. Th. 2, S. 211.

Trochaeus semantus, Th. 1, S. 360.
Tyrtäos, Th. 1, S. 347. 354. 189. 192. 193. 194, Eunomia S. 195.

Τπόκρισις, Th. 1, S. 57.
Urſprung der Menſchen nach Orphiſcher Sage, Th. 1, S. 429.

Virgil, Th. 1, S. 114.
Volksreligion, Kritik derſelben durch Xenophanes, Th. 1, S. 454, durch Heraklit S. 443.

Weihelieder (τελεταί) des Orpheus, Th. 1, S. 42.
Weltalter nach Heſiod, Th. 1, S. 428.
Weltei der Orphiker, Th. 1, S. 426.
Weltſchöpfung, nach der Lehre des Orients und der Orphiker, Th. 1, S. 154, 427.
Wettkämpfe der Dichter und Rhapſoden, Th. 1, S. 52. 53.
Φθόνος θεῶν bei Herodot, Th. 1, S. 490.
Φρασίδορκος, Beiname der μνήμη bei Alkman, Th. 1, S. 357. (Etymol. Gud. emend.)

Xanthos, der Lyder, Th. 1, S. 478.
Xenodamos von Kythera (Tonkünſtler), Th. 1, S. 286. 291.
Xenokles (Tragödiendichter), Th. 2, S. 116. 182.
Xenokritos, der Lokrer, (Tonkünſtler und Dithyrambendichter) Th. 1, S. 291. Th. 2, S. 290.
Xenophanes, Th. 1, S. 142. 189. 441, als Philoſoph 451—454, als elegiſcher Dichter Th. 1, S. 220. 223, als Epiker (κτίσις Κολοφῶνος) Th. 1, S. 142.

Zagreus als Höchſter der Götter, Th. 1, S. 420.
Zaleukos, die Geſetze deſſelben zuerſt der Schrift anvertraut, Th. 1, S. 62. 63.
Zenobotos Th. 1, S. 102.
Zenon, der Eleat, Th. 2, S. 14. 314. 390. Th. 1, S. 458. 462.
Zeuxis nach Ariſtoteles Urtheil, Th. 1, S. 334.
Zeus Kronion, Th. 1, S. 154; die Bedeutung des Worts Th. 1, S. 22; bei Homer Th. 1, S. 19. 24, der Zeus der Orphiker Th. 1, S. 427, nach Empedokles Th. 1, S. 462, nach Pherekydes Th. 1, S. 435, bei Aeſchylos Th. 2, S. 96. Σωτήρ Th. 2, S. 105; Vater des Dionyſos mit Perſephone Th. 1, S. 428. Zeusdienſt zu Kreta, Th. 1, S. 287.
Zopyros von Herakleia od. Tarent, Th. 1, S. 424 (Orphiſcher Dichter).
Ζοφοδορπίδας (Pittakos bei Alkäos), Th. 1, S. 302.

Druckfehlerverzeichniss.

Th. 1, S. 35, Z. 18 statt befangen lies fangen.
— — — 51, Anm. Z. 4 v. u. statt ἀγορῆ lies ἀγορῇ.
— — — 98, Z. 15 v. u. ist „erstens" nach „Homer" zu streichen.
— — — 109, Z. 13 v. u. statt vollständiges lies vollständige.
— — — 112, Z. 15 v. u. statt bestanden lies befanden.
— — — 131, Z. 7 v. u. statt denselben lies dasselbe.
— — — 143, Anm. Z. 5 v. u. statt δὲ lies δέ.
— — — 159, Z. 2 statt Naturodnung lies Naturordnung.
— — — 175, Anm. Z. 5 v. u. statt ἀντέων lies αὐτέων.
— — — 187, Z. 18 statt κραδιῆς νόμος lies κραδίης νόμος.
— — — 202, Anm. Z. 1 statt κεν lies κἄν.
— — — 213, Z. 8 v. u. statt ἀναδασμοί lies ἀναδασμοί.
— — — 233, Z. 21 statt ἥ lies ἤ.
— — — 248, Z. 12 statt Lehaftigkeit lies Lebhaftigkeit.
— — — 262, Z. 12 statt ὀφοφαγος lies ὀψοφάγος.
— — — 279, Z. 7 statt so lies sehr.
— — — 336, Z. 13 statt gestattete lies gestaltete.
— — — 366, Anm. 2, Z. 2 st. Daphnis-Sagen l. Daphnis-Sage.
— — — 409, Z. 14 v. u. statt daran lies darin.
— — — 434, letzte Z. statt φερεκύδους lies Φερεκύδους.
— — — 477, Anm. Z. 1 statt die gelehrte lies durch die gelehrte.
Th. 2, S. 140, Z. 21 statt fortwärts lies vorwärts.
— — — 144, Z. 2 statt darzustellen lies darstellt.
— — — 151, Z. 3 statt im lies ein.
— — — 181, Anm. 1, Z. 2 statt in lies und.
— — — 183, Z. 3 v. u. statt Adoniden lies Adonien.
— — — 183, Anm. Z. 3 v. u. statt Casaubouns lies Casaubonus.
— — — 194, Anm. Z. 6 statt sie lies es.
— — — 199, Anm. 2, Z. 5 v. u. statt Ἰθύφαλλοι lies Ἰθύφαλλοι.
— — — 257, Anm. Z. 2 statt Jun. lies Scen.
— — — 288, Z. 5 statt Likymnis lies Likymnios.
— — — 300, letzte Zeile statt im lies von.
— — — 321, Z. 1 statt ihm lies ihr.
— — — 321, Z. 9 v. u. statt diese lies diesen.

Druck von E. H. Storch & Comp. in Breslau.

Literarische Anzeigen.

In dem Verlage der Buchhandlung Josef Max u. Komp. in Breslau sind nachstehende werthvolle Werke erschienen und durch sämmtliche Buchhandlungen zu erhalten:

Karl Otfried Müller's Schriften.

Müller, Dr. K. O., Handbuch der Archäologie der Kunst. 2te verm. und verb. Auflage. gr. 8. 2 Rtl. 18 gr.

Müller, Dr. K. O., Die Etrusker. Vier Bücher. Eine von der Königl. Akademie in Berlin gekrönte Preisschrift. Mit 1 Inschriften-Tafel. 2 Bände. gr. 8. 4 Rtl. 12 gr.

Müller, Dr. K. O., Geschichten hellenischer Stämme und Städte. 1ster Band. Orchomenos und die Minyer. Mit 1 Karte. gr. 8.

(Dieser Band ist gänzlich vergriffen.)

Müller, Dr. K. O., Geschichten hellenischer Stämme und Städte. 2ter, 3ter Band. Auch als selbstständiges Werk unter dem Titel: Die Dorier. 2 Bände in 4 Büchern. Mit 2 Karten. gr. 8. 6 Rtl. 18 gr.

Die Karten apart:

1) **Karte von Griechenland während des Peloponnesischen Krieges**, gestochen von **K. Kolbe**. Folio. 18 gr.
2) **Tabula, qua Graecia superior, qualis tempore belli Peloponnesiaci fuit, descripta est.** Mit der Beschreibung: Zur Karte des nördlichen Griechenlands von K. O. Müller, als Beilage zu dessen Doriern. gr. 8. 1 Rtl.

Müller, Dr. K. O., Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders. Nach der Handschrift des Verfassers herausgeg. von **Dr. Eduard Müller.** gr. 8. 2 Bände.

Als reich an tiefen Forschungen, Aufklärungen und neu gewonnenen Resultaten haben die Schriften Karl Otfried Müller's sich einen europäischen Ruf in der Gelehrten-Welt erworben. Die eben erschienene deutsche Ausgabe seiner Geschichte der griechischen Literatur wird durch ihren werthvollen, gediegenen Inhalt wohl von Neuem darthun, welchen großen Verlust die Wissenschaft durch den so frühen Tod des Verfassers erlitten hat.

Müller, Dr. Eduard, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2 Bände. gr. 8. 3 Rtl. 8 gr.

Obiges Werk, für jeden Freund der alten Kunst und Philosophie gewiß von hohem Interesse, entwickelt die Kunsttheorie, d. h. die Ansichten der Alten über Aesthetik, die sich in den Schriften des Alterthums vorfinden. Der erste Band beginnt mit Homer, geht dann zu den folgenden Dichtern über, hierauf zu den Philosophen, besonders zu Plato, dessen Ideen über

Schönheit und Kunst hier vollständig dargelegt werden, demnächst zu Aristophanes und dessen Anforderungen an die Dichtkunst, besonders an die tragische und komische. Den Beschluß machen die Ansichten der attischen Redner Isokrates und Lykurgus. Der zweite Band führt die Geschichte der Kunsttheorie der Alten von Aristoteles bis zum Schlusse fort.

Aristoteles de politia Carthaginiensium. Textum critice recognovit, commentatione historica illustravit et novas quæstiones de Pœnorum rei publicæ forma instituit ***Fr. G. Kluge.*** Accedit Theodori Metochitæ descriptio reipublicæ Carthaginiensis, cum animadversionibus. 8.
1 Rtl. 4 gr.

Die hier geführten Untersuchungen über ein noch nicht befriedigend gelöstes Problem der alten Geschichte, nämlich das der Staatsverfassung Karthago's, empfehlen wir Kennern und Freunden des Alterthums als eine nothwendige und berichtigende Beilage zu allen bisher erschienenen Werken und Handbüchern über alte Geschichte und in philologischer Hinsicht als einen wichtigen Beitrag zur Kritik des Aristotelischen Textes und der Ausgaben von Schneider und Koray.

Bauch, Dr. Eduard, Epaminondas und Thebens Kampf um die Hegemonie. gr. 8. 8 gr.

Die hier gelieferte Darstellung des Lebens und Charakters des Thebaners Epaminondas und seines Zeitalters ist aus einem gründlichen und gewissenhaften Studium der Quellen hervorgegangen und geschöpft, und beleuchtet einen der interessantesten Abschnitte der griechischen Geschichte, die Zeit der Blüthe und der Macht Thebens, auf eine Weise, wie bisher noch von keinem Geschichtsforscher und Darsteller geschehen ist. Philologen, so wie allen Freunden des griechischen Alterthums, wird diese Schrift gewiß eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Halbkart, C. W., **Tentamina criseos in difficilioribus quibusdam auct. veter. et græcor. et latinorum locis vel emendandis, vel melius explicandis sumta.** 8. 4 gr.

Kruse, F. C. H., **de Istri ostiis,** dissertatio historico-geographica, cum tab. geogr. 8. 6 gr.

Plauti, M. A., **Rudens ex recensione Reizii.** Annotatione critica instruxit ***C. E. Schneider.*** 8. maj.
14 gr.

Die treffliche Reizische Ausgabe des Plautinischen Rudens ist hier nicht blos wiederholt, sondern auch noch mit den wichtigen Lesarten der Wiener und Leipziger Handschrift, so wie auch der beiden Pfälzischen, und der bedeutendsten ältesten Ausgaben kritisch ausgestattet.

Manso, J. C. F., Geschichte des Ost-Gothischen Reiches in Italien. gr. 8. 2 Rtl. 16 gr.

Eine aus gründlichem Quellenstudium hervorgegangene, bis jetzt noch unübertroffene Geschichte jenes merkwürdigen Volkes, nebst Beilagen, Ab-

handlungen und Beiträgen zur Kenntniß der Literatur, Kunst, Sitte und Verfassung jener Zeit, wird dem Geschichtsfreund in obigem Werke dargeboten. Durch eine Preisfrage der historischen Klasse des französischen Instituts wurde dasselbe hervorgerufen, und als ein preiswürdiges Werk ist es von der Kritik längst anerkannt worden.

Schubarth, K. E., Ideen über Homer und sein Zeitalter. 8. Weiß Druckpapier. 18 gr.

Diese geistreiche Arbeit eines bekannten Kunstrichters und Kritikers über den ionischen Sänger, sein Zeitalter und seine Stellung und Verhältniß zu seinen Zeitgenossen, ist für den Philologen wie für den Freund altgriechischer Poesie von gleich großem Interesse. Sie zerfällt in zwei Theile. In dem ersten sucht der Verfasser der Betrachtung Homerischer Poesie einen neuen, eigenthümlichen, durchaus freien Standpunkt auszumitteln. In dem zweiten entwickelt er den Kulturzustand der Homerischen Zeit, die kunstreiche Anlage der Handlung und Charaktere in der Ilias, überhaupt die Richtung, den Zweck und das Heimatliche der Homerischen Poesie; und indem er zuletzt auf die Untersuchungen neuerer Kritiker über Einheit und Ganzheit der Homerischen Dichtungen eingeht, gelangt er zu einem Resultate, das, nach Allem, was über diesen Gegenstand gesprochen und gestritten worden, sich gewiß als neu und wichtig bewähren wird. — Göthe schreibt darüber an Zelter: „Ein Büchlein, was ich höchlich loben kann, weil es uns in guten Humor „versetzt, enthält die: Ideen über Homer von Schubarth; begegnet es „Dir, so greife darnach. Die Zerreissenden werden nicht damit zufrieden sein. „Es ist vermittelnd, einend, versöhnend, und heilet die Wunden, die uns von „dem Raubgethier geschlagen worden.

Scriptores rerum Silesiacarum, oder Sammlung schlesischer Geschichtsschreiber. Namens der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur herausgegeben von **Dr. G. A. Stenzel.** 2 Bände. gr. 4. 8 Rtl.

Die hier zum erstenmal gedruckte Sammlung altschlesischer Geschichtsquellen, Chroniken und Urkunden, ist nicht blos für die älteste Kirchen- und Klostergeschichte Schlesiens, sondern auch für die der Nachbarländer von hoher Wichtigkeit. Die beigefügten höchst schätzbaren Anmerkungen, Erläuterungen und Notizen des Herrn Herausgebers werden jedem Geschichts- und Alterthumsfreunde eine sehr willkommene Zugabe sein.

***Wissowa*, Dr. *A.*, Theocritus Theocriteus sive Idylliorum Theocriti suspectorum vindiciæ.** 8. maj. 10 gr.

Die hier versuchte Vertheidigung mehrerer als unächt angefochtenen Idyllen Theokrits ist ein schätzbarer Beitrag zur kritischen Untersuchung und Behandlung dieses Dichters.

***Wissowa*, Dr. *A.*, Lectiones Tacitinæ.** Spec. I—III. 8. et 4. 11 gr.

Kritische Versuche über einzelne Stellen des Tacitus nebst einer ausführlichen Nachricht über die Wiener Handschrift, die niemand, der mit dem großen römischen Geschichtsschreiber sich gründlich beschäftigt, unbenutzt lassen sollte.

Ueberſetzungen.

Cicero's auserleſene Reden. In neuer wortgetreuer Ueberſetzung und durch Einleitungen und Anmerkungen erläutert. 3 Bändchen. gr. 8. geheftet.

Jedes Bändchen 4 gr.

1ſtes Bändchen: Die Rede für den Sextus Roſcius von Ameria und die vier Reden gegen Lucius Catilina.

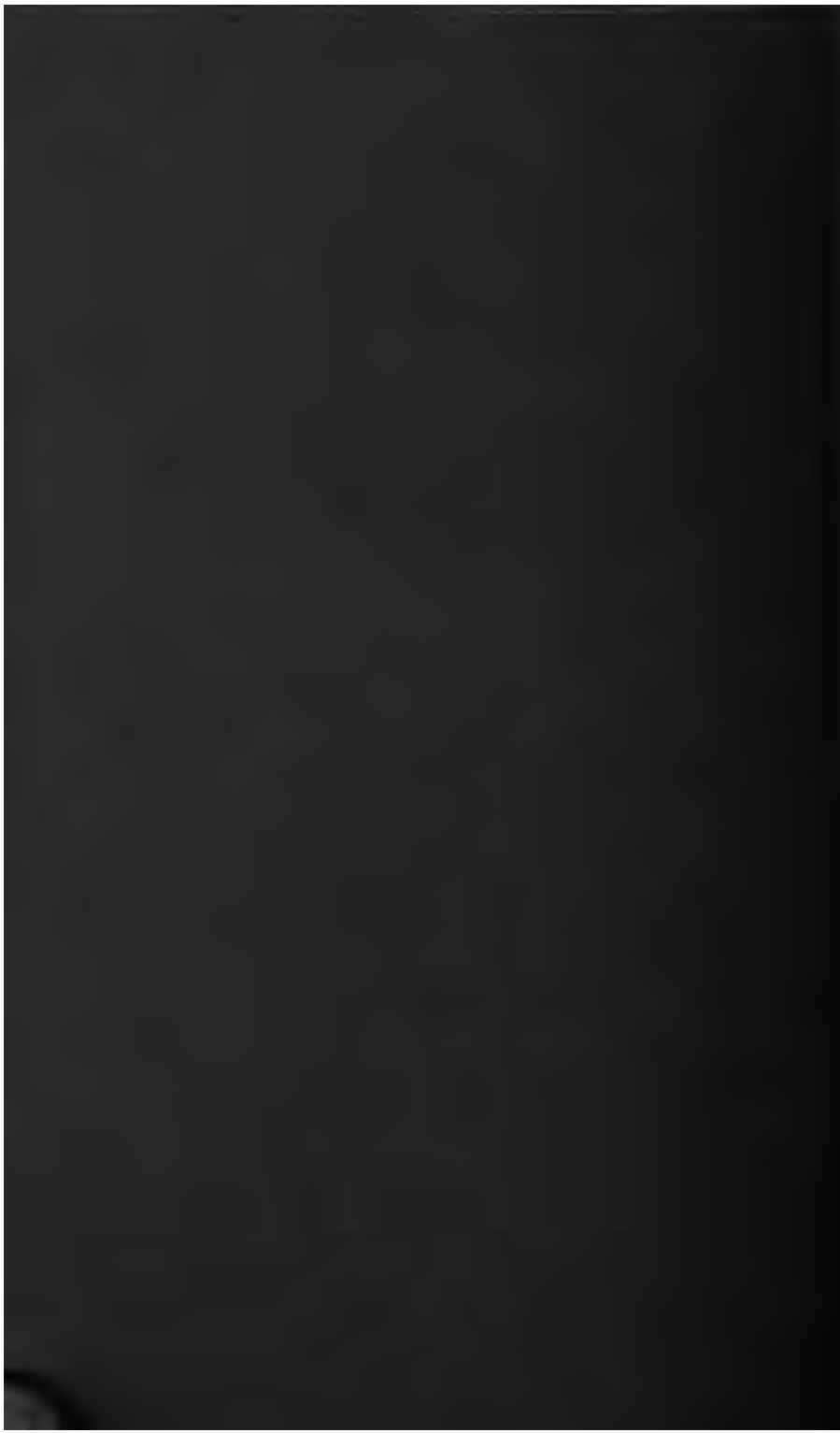
2tes Bändchen: Die Reden für den Dichter Archias, für den Manilischen Geſetzvorſchlag, für den Quintius Ligarius, für den König Dejotarus, für den Marcus Marcellus.

3tes Bändchen: Die Rede für den Lucius Murena und die Rede für den Titus Annius Milo.

Herodotos Geſchichten. Ueberſetzt von Fr. Lange. 2te durchaus verb. Auflage. 2 Bde. gr. 8. 2 Rtl. 18 gr.

Perikles. Aus dem Griechiſchen des Plutarchos mit Anmerkungen, überſetzt von Dr. J. G. Kuniſch. gr. 8. 10 gr.

Xenophon's Anabaſis. Ueberſetzt und mit Anmerkungen verſehen von Prof. und Rektor **K. W. Halbfart.** 2te verb. Auflage. gr. 8. 1 Rtl. 8 gr.

Die Ueberſetzungen obiger Klaſſiker dürfen als die treuſten und beſten bezeichnet werden. Die beigegebenen Anmerkungen ſind für Philologen und Geſchichtsforſcher gleich wichtig und jungen Studirenden unentbehrlich.

L 5 MUL
vol. 2
503326221
RBS